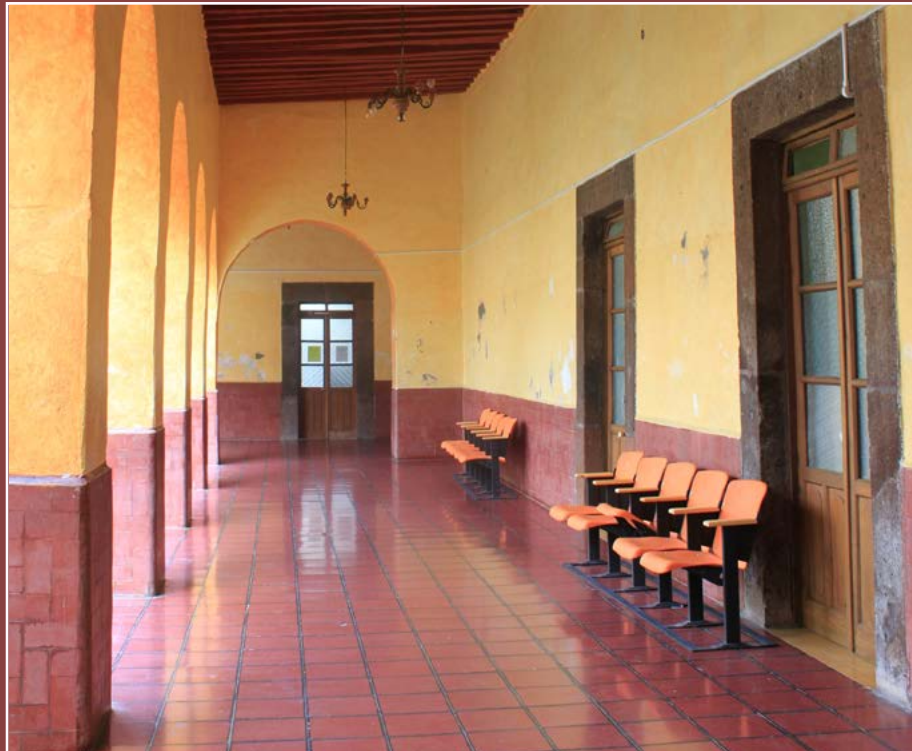
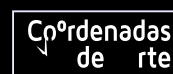


María Eugenia Castillejos Solís
Yunuen Martínez Puente
Gerardo Islas Reyes

Coordinadores



Rastros biográficos del Arte y la Cultura



Rastros biográficos del Arte y la Cultura

Coordinadores

María Eugenia Castillejos Solís
Yunuen Martínez Puente
Gerardo Islas Reyes



COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdez

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes

L.A.V. Pablo Sánchez Rivera
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Producción Editorial FBA

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen y diseño editorial

Primera edición, 2020.
Rastros biográficos del Arte y la Cultura
ISBN: 978-607-513-529-8
Fecha de aparición: 27-11-2020

María Eugenia Castillejos Solís, Yunuen Martínez Puente, Gerardo Islas Reyes (Coordinadores)

Universidad Autónoma de Querétaro Centro universitario, Cerro de las campanas S/N C.P.
76010 Querétaro, Qro.
www.uaq.mx

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos del Comité Editorial de la Facultad de Bellas Artes UAQ.

Concepto editorial: **Gerardo Islas**

Diseño Editorial: **José Antonio Tostado Reyes**

Diagramación: **Karla Guillén Mancilla**

Fotografía de portada:
Facultad de Bellas Artes, San Juan del Río.
Autor: **Alejandra Daniela Otero Nieto**

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).
La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente. ISBN: en trámite. Hecho en Querétaro, México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... I I

I. RASTROS DE LA VIDA.....15

 Rescate histórico de Fray Martín de Crucelaeguí.....17

 Eugenio Barba en el ámbito escénico actual23

II. RASTROS DE ESCRITURA.....31

 Ética y estética de la Autobiografía33

 Contarse desde la ficción. El narrador de Ricardo Piglia41

 El espacio biográfico de dos narradores del norte.....49

III. RASTROS SIMBÓLICOS57

 Vida y obra. De la búsqueda erótica como salud cultural.....59

 Imaginería religiosa en la cultura fronteriza mexicana.....69

 El autorretrato, marca existenciaría77

 El cadáver como configuración arquitectónica de intercambios simbólicos89

PREFACIO

El trabajo que se presenta en *Rastros Biográficos del Arte y la Cultura* ha sido coordinado por el **Grupo Colegiado de Estudios Interdisciplinarios Aplicados a las Artes**, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, campus San Juan del Río, con el propósito de extender redes de colaboración y producción académica en conjunto, intra e interinstitucional. Orientada por la temática sobre Ética y Estética del Espacio Biográfico, esta compilación de textos pone en relación y diálogo a los andamiajes de estudio e investigación, al análisis y a la producción metodológica de las artes, Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento del Grupo Colegiado que nos ocupa. Esperamos que a través de este ejercicio puedan suscitarse nuevas reconfiguraciones de interés en los lectores.

San Juan del Río, Querétaro, agosto de 2020.

Coordinadores

María Eugenia Castillejos Solís
Yunuen Martínez Puente
Gerardo Islas Reyes

INTRODUCCIÓN

[...] y crearon este fantasma con el que seguimos debatiéndonos: el del que el yo está dentro de nosotros, como si no anduviera desperdigado por todo nuestro mundo. (Carlos Thiebaut, 2004, en Seoane Pinilla: ‘Del sentido moral a la moral sentimental’.)

Quizá los rastros de vida, como trazos vitales de discontinuidades, sean en nuestra memoria su única posibilidad de afirmación: el recuerdo de los otros, inspiración de rostros y haceres, que, en permanente reconfiguración, dan nuevos sentidos para nombrarlos, participando en la gran metáfora de la cultura: reconocernos nosotros mismos al nombrar el mundo. Basta un rastro evocado, desde nuestra intimidad, que nos apele en su potencia pública para continuar su ruta. Otra, para tener razones de pensarlo y detenernos ante la pregunta que abre su contemplación, accediendo por la infinidad de lenguajes que posibilita el arte y la cultura, enunciando aún más de lo ya dicho. Dislocación performativa con la que cada presente se inaugura.

La música, el teatro, la literatura, las artes visuales, no han dejado de ser campos fértiles de pathos y ethos, donde se dirime la subjetividad artística y del arte. La arqueología de sus rastros nos deja comprender el espacio moral, social, político, religioso, donde se imbrica la interioridad-exterioridad de la expresividad humana que, reconocida o revelada ante su propio espacio-temporalidad, nombra objetos, movimientos, consedimentaciones, tendientes hacia un redescubrimiento infinito en el dinamismo, la disrupción y los entrecruces de sus lenguajes.

Los objetos y la praxis del arte han tejido tramas complejas y diversas de lo humano, que aquí nos conciernen y nos provocan la participación crítica de su discusión ética y estética contemporánea. La suma de estas re-creaciones responde al espacio de interpretación múltiple de aquella ‘bíos’ artística y del arte, de la que emanan valoraciones éticas en narrativas estéticas particulares, de docentes-investigadores del área de Humanidades, del ámbito universitario nacional e internacional.

La presentación de los textos que conforman Rastros Biográficos del Arte y la Cultura supone, en primera instancia, una búsqueda de sentido para ése “yo desperdigado” de Thiebaut. Y si hay una constante en todos ellos, es, sin duda, la resignificación de lo particularmente vivo. Si bien el recorte de los temas de sus autores les viene de su quehacer investigativo y gusto por re-crearse en él, han quedado insinuados, por su énfasis como objetos de estudio, en tres secciones que intitulamos ‘Rastros de vida, Rastros de escritura y Rastros simbólicos’. De este modo, Rastros Biográficos del Arte y la Cultura es una suma abierta -que no una totalidad- de perspectivas que articulan otros discursos, formas y figuras, en su disposición escrituraria. En la sección I (Rastros de vida), Alonso Hernández Prado nos ofrece una mirada histórica sobre la vida de Fray Martín de Crucelaeguí, desarrollada en el contexto eclesiástico colonial, quien se vio atraído para venir a la Nueva España tanto por lo que el reto implicaba como

porque sus habilidades musicales le permitirían ocupar el importante cargo de organista en la Catedral Metropolitana. Dando énfasis al rescate histórico, Hernández Prado se suma al esfuerzo que los musicólogos han invertido en dar a conocer la gran cantidad de compositores y obras que ha legado la historia, donde algunos -opina- permanecen en la sombra de los ya consagrados. En esta misma sección, con ‘Eugenio Barba en el ámbito escénico actual’, Pamela S. Jiménez Draguicevic parte de la valoración de que el teatro es uno de los lenguajes más sensibles dentro de la comprensión de los puntos de vista individuales y colectivos sobre los diversos aspectos de la sociedad. La autora considera al teatro como un aprendizaje activo y definitivo, tesis que apoya al explorar la vida de Eugenio Barba dentro del teatro occidental, quien ha perseguido incansablemente llegar a una ética y estética escénicas definidas a partir de una preparación y entrenamiento rigurosos, en la búsqueda de una nueva forma de expresión, e instando a que el actor rompa con automatismos para su creación. Su constante y la de su grupo es el deseo de hacer las cosas, el respeto, la ética y la dignidad ante el trabajo.

En la sección II (Rastros de escritura), el relato autobiográfico es, para María Eugenia Castillejos en ‘Ética y estética de la autobiografía’, la construcción de identidad, proyectada por la ‘bíos’ del texto, que se auto designa como “un sí mismo”. Desde este espacio dialógico íntimo, privado y público, donde se construye la identidad, lo autobiográfico dirige su atención hacia la concepción del mundo donde se dirime y se explicita el pensar filosófico sobre el ser-humano enfrentado a su yo ideal, como un alcance por el sentido de la verdad del mundo en el que vive. Así, la auto designación implicaría, para el género autobiográfico, una escritura de compromiso, de mutuas relaciones del yo y los otros, las cuales, como constructos éticos, se vitalizan o languidecen en la interacción temporal donde acaece la experiencia de vida con la educación, la sociedad, la cultura, la política. Por su parte, en ‘Contarse desde la ficción. El narrador en Ricardo Piglia’, Araceli Rodríguez dilucida que toda la obra de Piglia se encuentra entrelazada por fragmentos de textos sobre-escritos unos en los otros, pues entre sus preocupaciones más claras está la impertinencia de considerar que la escritura y la palabra tengan un único enunciador. La autora nos acerca a este juego de espejos en Piglia, que devuelven una forma más pura e incomprensible, pero con un auténtico potencial de sentido. Continuamos con ‘El espacio biográfico de dos narradores del norte’, de Norma Zulema Padrón, quien observa en el espacio biográfico de la literatura mexicana -y, en particular, en el subespacio de dos narrativas de la literatura del norte de México: la novela Setenta veces siete de Ricardo Elizondo y el libro de cuentos Los viernes del Lautaro, de Jesús Gardea- un giro histórico, sobre la línea de su propio tiempo y de su terruño: el desierto, que refleja su hoy y su mirada ficcional, sus recuerdos y su lugar de creación, donde se percibe la melancolía y la soledad que acompaña su trabajo auto escritural.

La sección III (Rastros simbólicos) se apertura con ‘Vida y obra. De la búsqueda erótica como salud cultural’, de Yunuén Martínez, quien prevé que, dado que las sensaciones de la vida están preñadas de incertidumbre, el arte nos permite comunicar y posibilitar la necesidad de contacto y diálogo, mediante los cuales logramos construir una vida ética y responsable con la otredad, pues sólo así lograremos que la continuidad del arte ayude a sanear nuestra cultura occidental, que hoy participa de una razón suicida, fascinada ante el Poder y el capital. Y seguimos nuestro recorrido con Angélica Silva, quien en su texto ‘Imaginería religiosa en la cultura fronteriza mexicana’ propone que las manifestaciones culturales de frontera

contienen un sinnúmero de objetivos claros, como, por ejemplo, honrar el sufrimiento y/o la muerte, denunciar irregularidades y abusos, proveer esperanza y fe a los desprovistos, y, quizá, hasta un poco de evangelización, pues en los últimos años la imaginería religiosa en la frontera ha dado un giro para enfocarse en la inmigración y el difícil periplo del inmigrante, en una convergencia entre religión, arte y cultura popular. Tras esta lectura continuamos con ‘El autorretrato, marca existenciaría’, del artista plástico Jorge Martínez Marín, quien en el autorretrato ve al corazón-poeta tras el movimiento espacio-temporal de la existencia, un diálogo trashumante con uno mismo, que va marcando momentos eventualmente existenciaríos, vitales, en que se habitan distintos niveles de la realidad; esto es, los que se viven con la conciencia de ir en pos de la despresentación-deformación de uno mismo, con el espejo infiel del autorretrato. Por último, cerramos la sección con ‘El cadáver como configuración arquitectónica de intercambios simbólicos’, de Hugo Chávez Mondragón, autor interesado en la forma en que se dota de significado la relación muerte y/o suicidio, una preocupación a la que llama “corporal y habitacional”, donde puede pasarse del cuerpo como un templo, al templo (puente, viaducto, edificio, etc.) como un corpus.

MARÍA EUGENIA CASTILLEJOS SOLÍS

I. RASTROS DE VIDA

Facultad de Bellas Artes, Campus San Juan del Río.
Daniela Otero Nieto.
Impresión digital. 40X20 cm.



RESCATE HISTÓRICO DE FRAY MARTÍN DE CRUCELAEGUÍ

Alonso Hernández Prado

Fray Martín de Crucelaeguí¹ fue un franciscano de origen vasco que vivió en la Nueva España poco antes del inicio de la Independencia de México. Se desenvolvió en dos escenarios: el institucional, como Prelado General de la Orden, y el artístico, como organista y compositor en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

La cantidad de documentos referentes al sacerdote -que resguarda el archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el Museo de Antropología de la Ciudad de México- dan fe de su importancia jerárquica entre los franciscanos y, por ende, de la cantidad de horas que las actividades administrativas de la Orden debieron absorber en su vida diaria. No obstante, su memoria ha llegado hasta nuestros días por lo referente al ámbito musical, terreno en el que se enfoca el presente ensayo que, a manera de avance de investigación, me permite mostrar lo que al momento he recopilado sobre el personaje, así como el proceso de búsqueda del material que justifica parte de mis responsabilidades como Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ).

Al momento he encontrado tres biografías publicadas sobre Crucelaeguí: la del compositor y musicólogo Gabriel Pareyón,² en el *Diccionario de la Música en México* de la Universidad Panamericana; la publicada por el Archivo Musical de la Catedral Metropolitana, a cargo de Lucero Enríquez, Edward Davies y Analía Chernavsky, y; la del musicólogo Aurelio Tello, incluida en el catálogo de obras de la Catedral de Puebla. Las tres biografías tienen puntos de coincidencia, pero difieren en datos tan básicos como las fechas de nacimiento y muerte del compositor.

Revisando la información referente a la Nueva España de entre 1770 y 1784 -años en que Crucelaeguí supuestamente fue organista de la Catedral Metropolitana-, podemos deducir dos situaciones: el cura-compositor tenía los atributos suficientes como para desarrollar al máximo sus conocimientos musicales, pues era español, sacerdote franciscano, Prelado General de la Orden, Organista de la Catedral Metropolitana, además de un diestro restaurador de este instrumento.

El entorno social e histórico que lo rodeaba era complicado. Fue testigo de la expulsión de los Jesuitas, del ‘efecto dominó’ que detonó las revoluciones francesa y americana en las colonias españolas, de las reformas Borbónicas, de la Inquisición y de una epidemia de cólera. A lo anterior, súmese que antes del siglo XIX cruzar el mar como pasajero, era una riesgosa aventura.

¹ Elgoibar, España, 1737, Ciudad de México, 1791.

² 1974, Zapopan, Jalisco, México.

Suponemos que Crucelaeguí se vio atraído para venir a la Nueva España por lo que el reto implicaba y porque sus habilidades musicales le permitirían ocupar el importante cargo de organista en la Catedral Metropolitana. Ese cargo, y probablemente el caos que reinaba en la institución ante la ausencia de un Maestro de Capilla del nivel de Ignacio Jerusalem,³ permitieron que Crucelaeguí montara y estrenara sus obras con la Orquesta y el Coro de la Catedral. Esta música ha quedado en el olvido, opacada e inevitablemente influenciada por los compositores anteriores a él.

Las biografías publicadas por Pareyón, Lucero Enríquez y Aurelio Tello, coinciden en que hubo relación entre la llegada del compositor a la Nueva España y su habilidad para evaluar y restaurar los órganos tubulares de los templos católicos, torales en la ejecución de la música sacra, y ello nos permite suponer la presencia de sus obras en la Catedral Metropolitana, en las catedrales de Puebla, Durango y Oaxaca, en la Basílica de Guadalupe y en el templo de San Francisco en Celaya, Guanajuato.

Sus composiciones son extensas en lo referente al texto musical. La orquestación propuesta para su interpretación involucra instrumentos de cuerda, alientos y dos coros. Ambas características llevan a suponer que, efectivamente, contaba con toda la maquinaria institucional en la Catedral Metropolitana a su disposición, para desarrollar su creatividad.

Relevante es la visión, en los años 60 del siglo XX, de Robert Stevenson,⁴ al capturar en *microfilms* las partituras resguardadas en las catedrales de México y Puebla. Estos documentos históricos se enriquecen con los catálogos *mimeografiados* de las obras, a la par del catálogo de Aurelio Tello⁵ en la Catedral de Puebla, dejándolos a disposición de los musicólogos interesados en realizar investigaciones, como la que aquí se propone. Los microfilms y catálogos están resguardados en el archivo del INAH, en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Y cabe señalar la buena disposición de los bibliotecarios en ambas secciones del archivo para facilitar la consulta de los documentos históricos, así como de quienes manipulan los microfilms y la fotocopiadora que permite a los investigadores regresar a casa con las partituras, superando las estrictas restricciones de los archivos históricos de las catedrales mencionadas.

Otro factor para enriquecer la biografía de Crucelaeguí es el estudio de los sucesos históricos que la enmarcaron, referentes tanto a la Península como a la Nueva España, pues de un modo u otro el torrente de sucesos que el compositor presencié influyó en su vida y en su producción musical.

A pesar de que el compositor era franciscano, la expulsión de los Jesuitas de todo el Reino Español debió provocar consternación entre la sociedad. Carlos III sofocó una revuelta en su contra, detonada por el cansancio de la población ante la brutal carga hacendaria impuesta

³ Nápoles, Italia, 1707, Ciudad de México, 1769.

⁴ (1916 -2012) Musicólogo norteamericano, impulsor del rescate histórico de la música en la Nueva España.

⁵ Musicólogo peruano radicado en México, especialista en Música Virreinal.

para financiar las guerras contra Inglaterra y Holanda. El rey solicitó una investigación para desenmascarar a los autores intelectuales de la insurrección. Los Jesuitas,⁶ quienes abiertamente profesan obediencia al Papa antes que, al monarca, resultaron ser culpables, dando como resultado que en el año de 1767 mil hermanos fueron expulsados del Reino, incluyendo tanto a los que radicaban en la Península como en las Colonias. El éxodo, en precarias condiciones, incluso provocó la muerte de muchos de ellos, por el ya de por sí extenuante viaje de regreso a Europa, con destino final en el Vaticano.

Las reformas Borbónicas no fueron bien recibidas en la Nueva España, ni por parte de la Iglesia, al grado de que “muchos obispos decidieron no implementar las reformas que emanaron de las plumas de los ministros reales” (García, 2010, p. 232), y esto fue, en gran medida, un factor detonante en el estallido de la Independencia. Las reformas también obtuvieron recursos de la Iglesia, no sin el respectivo repudio de los fieles:

Quando los curas, obispos y otras autoridades eclesiásticas pedían a los miembros de la grey que contribuyeran con un donativo o préstamo para defender a la monarquía, los fieles respondían más por un interés social y espiritual que por lealtades políticas o administrativas” (Marichal, 1999, p. 143).

Sin embargo, la Catedral Metropolitana se vio al margen de la austeridad que pudiera afectar la actividad musical de Crucelaeguí. Reitero: lo vasto de la producción musical del compositor y la instrumentación requerida para ejecutar sus obras, no reflejan una disminución de medios. Existen investigaciones, más ligadas a lo social que al ámbito musical, que atestiguan la falta de recursos económicos por parte de la Iglesia para el pago de sus artistas, así como las jerarquías para mantener el orden al interior del coro y la orquesta, como atinadamente señala Raúl Torres:

El cabildo respaldaba al maestro [de Capilla] como una figura omnipresente y sólida en la vida de la organización. Los capitulares siempre tuvieron cuidado de mantener incólume la figura del maestro por encima de cualquier músico, para garantizar el respeto a una jerarquía que era parte de la estructura de la Iglesia y de la sociedad misma (Torres, 2015, p. 72).

Si bien Crucelaeguí no pasó a la posteridad como Maestro de Capilla de la Catedral, su posición jerárquica en la Orden Franciscana y el Santo Oficio, así como la supremacía musical del cargo de organista, le permitieron disfrutar un *estatus* privilegiado en el quehacer musical de la institución.

La Santa Inquisición fue otro factor presente en la cotidianidad de las Colonias “como resultado del Primer Concilio de la Iglesia de Nueva España, en 1555, en que se examinaron los sermones en lenguas indígenas para revisar su ortodoxia y traducción adecuada” (Greenleaf,

⁶ La Compañía de Jesús, cuyos miembros son conocidos como Jesuitas, es una Orden religiosa de clérigos regulares de la Iglesia católica, fundada en 1534 por San Ignacio de Loyola.

1969, p. 135). Las intervenciones del Santo Oficio dieron como consecuencia la obtención de recursos económicos para la Corona, ya que los bienes del infractor eran a *prior* incautados. Crucelaeguí, como parte del Santo Oficio,⁷ sin lugar a duda se envistió con un halo de autoridad que le permitió -sin demeritar la calidad artística de sus composiciones y seguramente de su habilidad como organista- tener a su disposición los recursos económicos y humanos de la Catedral, para estrenar sus nuevas composiciones.

Musicalmente hablando y en sintonía con el contexto histórico, no podemos negar la influencia que Ignacio Jerusalem -compositor italiano y maestro de capilla de la Catedral Metropolitana- tuvo en la producción musical de Crucelaeguí, e incluso en la de Mozart, contemporáneo del compositor que nos ocupa, quien permeó su estilo a lo largo y ancho de la cultura occidental.

CONCLUSIÓN

Cuando escuchamos el nombre de un compositor de quien no teníamos noticia, acudimos a los diccionarios especializados en busca de información referente a él, y como bien dice Olga Picún,⁸ si no encontramos referencias suponemos que su producción musical o trayectoria artística no son importantes o de calidad. Empero, a la fecha y a pesar del tremendo esfuerzo que los musicólogos han invertido en dar a conocer la gran cantidad de compositores y obras que nos ha legado la historia, algunos permanecen en la sombra de los ya consagrados. Es el caso de Fray Martín de Crucelaeguí, a quien, si bien no pretendemos presentarlo como “el nuevo Mozart”, la calidad artística de sus composiciones bien merece nuestra atención.

La reconstrucción de las biografías corresponde a las investigaciones conocidas como “rescate histórico”. Si bien célebres musicólogos extranjeros como Otto Mayer-Serra, Robert Stevenson, Aurelio Tello u Olga Picún han contribuido significativamente al rescate de los nuestros, entre los compositores de la Nueva España y el México independiente queda una larga lista de anónimos, y es obligación nuestra -los investigadores mexicanos- colocarlos en las publicaciones especializadas, así como editar sus obras para que de nuevo suenen en las salas de conciertos de nuestro país y del extranjero.

⁷ La Inquisición española, o Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, fue una institución fundada en 1478 por los Reyes Católicos para mantener la ortodoxia católica en sus reinos.
⁸ Montevideo, 1963. Doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México (UAM), maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciada en Musicología por la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDELAR).

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, M.S. (1968). *La Europa del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

García, C. (2010). *Las reformas borbónicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gonzalbo, P. (ed.), (2005). *Historia de la vida cotidiana en México, III, El siglo XVIII: entre tradición y cambio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Greenleaf, R. (1969). *La inquisición en Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica.

Herrera y Ogazón, A. (1917). *El arte musical en México*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes.

Leza, J. M. (ed.), (2014). *Historia de la música en España e Hispano América*. México: Fondo de Cultura Económica.

Marichal, C. (1999). *La bancarrota del virreinato*. Nueva España y las finanzas del Imperio. México: Fondo de Cultura Económica.

Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.

Sadie, S. (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: Macmillan Press.

_____ (2000). *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Madrid: Akal Ediciones.

Saldívar, G. (1934). *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública.

Torres, R. H. (2015). *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Turrent, L. (2013). *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*. México: Fondo de Cultura Económica.

EUGENIO BARBA EN EL ÁMBITO ESCÉNICO ACTUAL

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

El teatro es uno de los lenguajes más sensibles dentro de la comprensión de los puntos de vista individuales y colectivos de los diversos aspectos de la sociedad. Es un aprendizaje activo y definitivo. Este capítulo expone a un teórico que ha sido y sigue siendo clave dentro del teatro occidental, que ha perseguido incansablemente llegar a una ética y estética escénicas definidas a partir de una preparación y entrenamiento rigurosos.

Él es Eugenio Barba, creador y director del grupo *Odin Teatret*, discípulo de *Jerzy Grotowski* y creador de un método pedagógico puesto en práctica a nivel internacional a través de los talleres y clases-muestra que ha impartido junto con sus actores y colaboradores. Éste establece la necesidad de un rigor corporal y mental, lo que conlleva un entrenamiento disciplinado y preciso que elabora el actor y que no se asemeja a dejarlo a “la inspiración”. Lo caracteriza la búsqueda de una nueva forma de expresión, instando a que el actor rompa con automatismos para su creación. Hace de la disciplina formadora un ingrediente fundamental para la preparación escénica. Su constante y la de su grupo es: el deseo de hacer las cosas, el respeto, la ética y la dignidad ante el trabajo.

El grupo que Eugenio Barba dirige tiene 54 años de existencia, de historias y anécdotas que sirven también como una enseñanza latente. De los miembros que iniciaron el grupo quedan tres, a quienes se han ido integrando nuevos artistas. Están llenos de espíritu de cambio y con el ímpetu listo para seguir descubriendo, en un juego donde constantemente se dan el trabajo presente y la huella que dejan en el camino; entre las acciones del ahora y la intención de las acciones futuras; con la capacidad de encontrar algo mucho más allá de la comodidad; dispuestos *a continuar alzándose en puntas, de pie, como si un día pudiesen volar*, pues aunque su residencia -desde 1974- es Holstebro, Dinamarca, viajan ocho meses al año por distintos países.

Pero ¿quién es Eugenio Barba y qué se busca destacar en este capítulo? La capacidad que tuvieron Eugenio y Grotowski de trabajar en equipo; de crear y construir escénicamente; de que se puede pensar y hacer colectivamente a fin de potenciar lo diseñado previamente. Barba es quien actualmente dirige al grupo más longevo de la historia de Occidente. Sigue vivo y con una fuerza y creatividad que sobrepasan el entendimiento. Por ello, este capítulo se enfoca en su biografía. Nació en Italia, en 1936, se marchó a los 16 años de edad a Noruega y fue allí donde comenzó a estudiar teatro, más por conservar su identidad que por otro motivo. En 1959 se fue a Polonia gracias a una beca. Vivía en Varsovia y se encontraba estudiando en la Escuela de Teatro de la Universidad de Varsovia. En 1961 se fue a Opole como turista, pues aprovechaba sus vacaciones para conocer teatros y directores de otras ciudades. En ese deambular se enteró de un pequeño grupo de teatro en Opole, llamado ‘Teatro de las 13 filas’, que dirigía un joven llamado Jerzy Grotowski.

¿Qué significó para Grotowski y Barba este encuentro? Sin duda tuvieron una relación profunda, intensa, de gurú a alumno, de *talpone a talponcino* (sobrenombres que se ponían ellos mismos, donde el gurú *talpone* era Grotowski y el alumno o *talponcino* era Barba), una relación verdadera y fructífera que se revertiría en un gran aprendizaje para uno: Barba, quien con el tiempo pasó a ser asistente de Grotowski y aprendió a través de la observación. Para el otro significó una enorme difusión, pues Barba fue el invaluable promotor y difusor de Grotowski a nivel internacional, en un momento histórico muy complicado para Polonia, pues era prácticamente imposible salir del país. La huella que se dejarían mutuamente provocaría frutos que hoy día podemos valorar como público, como alumnos-talleristas, o como lectores de sus libros y artículos en revistas.

¿Puede existir a tal grado una admiración, una entrega desinteresada, leal, respetuosa y apasionada al mismo tiempo? Ellos lo demostraron en su quehacer diario. Cuando Barba asumió convertirse en asistente de dirección de Grotowski, fue muy consciente de que estaba siendo testigo de lo que sería la formación y el desarrollo de una revolución teatral, y que para que ello fuera dado a la luz, él también debía participar sin egoísmo, con una entrega total.

Pero retomemos a este primer encuentro: el espectáculo de *Dziady* que dirigía Grotowskino dejó huella en Barba, a pesar de su propuesta de romper la disposición de los actores y espectadores aprovechando todo el espacio escénico. Más bien lo dejó confundido, e incluso indiferente.

A pesar de ello, Barba fue a visitar en otra ocasión a Grotowski y éste le contó que había estudiado actuación en la escuela teatral de Cracovia, y dirección en el Instituto de Artes Escénicas de Moscú. Compartieron y se identificaron con sus puntos de vista teatrales. Barba regresó a Varsovia y se fue desanimando poco a poco del tipo de vida que llevaba en la capital. Desilusionado y ante su descontento en la escuela de Varsovia, aceptó una invitación de Grotowski para ser su asistente. Anunció en su escuela que la dejaría como alumno regular y que presentaría el examen final como alumno libre, preparando una dirección en un teatro y sometiéndola al juicio de la comisión respectiva.

A inicios de 1962 Barba llegó a Opole y Grotowski le compartió un folleto que había elaborado junto con Flaszen -director literario del teatro-. El texto exponía los puntos clave de su visión teatral:

La especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador. Para cada nuevo espectáculo hay que encontrar una estructura espacial que amalgame actores y espectadores, creando una unidad y una ósmosis física que favorezcan el contacto entre ellos. El espectáculo surge del contacto entre dos conjuntos: el de los actores y el de los espectadores. El director debe poner en escena a ambos, modelar conscientemente el contacto entre ellos, tocar un arquetipo y, por tanto, el “inconsciente colectivo” de los dos. Los dos conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis e irrisión, en relación al texto (Barba, 2008, p. 41).

Para Grotowski, el espectador debía ser puesto frente a situaciones esenciales de la vida. El actor debía ser un chamán, un hilo conductor entre las experiencias humanas individuales y el colectivo de la sociedad.

Al ‘Teatro de las 13 filas’ lo integraban 15 personas, incluyendo administrativos y técnicos. Se caracterizó por la disciplina y la meticulosidad en la composición, llegando a un acto total donde se fundía el espacio entre actores y espectadores. Grotowski tomaba los textos clásicos y los desestructuraba para volver a reestructurarlos, sacando a la luz los arquetipos universales de cada uno, y recreando situaciones extremas para el colectivo.

Creyó firmemente en la capacidad del actor para crear signos orgánicos, psíquicos y físicos, que llegaran al común del imaginario del público a partir de referencias colectivas. Para ello, el actor precisa tener una técnica, que llega a dominar gracias al trabajo realizado para el espectáculo, y al *training*: acciones y ejercicios concretos, composiciones creadas con minuciosidad y con valor propios -que se realizaban hubiera o no espectáculo-. Y es que el fin último de este entrenamiento era eliminar los obstáculos y las resistencias que pudieran tener los actores.

Eugenio Barba creyó en él profundamente, desde el momento en que decidió dejar sus estudios en Varsovia para seguir a este grupo. Fue ayudante de dirección en las obras de *Akropolis* y *Dr. Faustus*. Su labor fue la de ser observador durante los ensayos y el *training*, para luego hacerle comentarios individuales a Grotowski al respecto. Su intervención no era activa durante el proceso. Esto lo volvió un observador meticuloso y analítico, con la capacidad de percibir lo orgánico hasta en el más mínimo detalle. A su vez -y como ya se mencionó-, aprovechó su pasaporte italiano para poder salir de Polonia y ser el embajador del grupo, pues escribía artículos en francés y otros idiomas sobre Grotowski y su grupo, e intentaba colocarlos en distintos ambientes artísticos, en diferentes partidos políticos y entre directores teatrales y dramaturgos, consiguiendo dinero *hasta por debajo de las piedras*. Este hecho tenía una doble finalidad: primero, que Grotowski y su *Teatr-Laboratorium* se dieran a conocer, y segundo, que quienes recibían la información mostraran un interés de seguir conociendo el trabajo de Grotowski, intentando mermar, de algún modo, la presión que ejercía el Estado comunista polaco hacia la agrupación.

Barba, en su hacer como director, retomaría el proceso grotowskiano y las influencias que este maestro tuvo de otros lugares; a saber, la acción de contraimpulso-impulso: empezar con el impulso contrario para realzar la acción en sí, así como diferentes niveles de energía corporal, trabajando en un solo personaje el *keras*, *animus* o fuerte, y el *manis*, anima o suave.

La estadía de Barba en Polonia duró tres años: de enero de 1961 a abril de 1964, cuando fue expulsado como persona *non grata* debido a *exponer demasiado hacia la internacionalización* a la compañía de Grotowski, según la visión comunista. Llegó a Noruega y terminó la carrera que había dejado antes de partir a Polonia: Licenciatura en Historia de las Religiones. Y dada la situación de que no había terminado sus estudios teatrales oficiales, asumió su realidad y buscó hacer teatro con jóvenes que hubieren sido rechazados de la Escuela de Teatro de Oslo. Creó el grupo Odin Teatret. (Odin es el dios de la guerra escandinavo, el chamán que

se sometió a diferentes pruebas para obtener los signos que dan el conocimiento, y de ahí el nombre adoptado.)

El grupo utiliza su energía para desarrollar una mayor autopercepción, una búsqueda de sí mismos a partir de abrir nuevas posibilidades en su ser. En el año 1964 esto era algo inusitado, increíble, pues los integrantes del grupo no habían pasado por una experiencia tradicional de aprendizaje, y en ese momento buscaron dar vida a sus necesidades personales. Al inicio el entrenamiento era muy duro: se hacían ejercicios gimnásticos durante más cuatro horas seguidas, sin pausa, y por ello en las primeras semanas sólo quedaron cuatro integrantes y el director, pues los actores no entendían el nexo entre los ejercicios gimnásticos y “hacer teatro”. Quienes se quedaron crearon motivaciones personales para someterse a tal disciplina.

Después de dos años realizaron el montaje de *Ornitofilene*, hicieron una gira por Suecia y Dinamarca, y recibieron una invitación de un pequeño municipio: Holstebro, Dinamarca, donde les ofrecían transformar su teatro en un instituto teatral que se ocupase de la investigación con respecto a publicaciones y organización de seminarios, sin estar obligados por ello a tener presentaciones escénicas. *Odin* siguió trabajando allí su base metodológica y organizacional: ser un grupo autodidacta, que ha construido su propia visión, su *praxis* pedagógica, tomando en cuenta las experiencias de los grandes maestros como Stanislavski, Meyerhold y Einseinstein, entre otros.

Las reglas son estrictas en cuanto a la autodisciplina y la conciencia profesional, pues saben que cada día es decisivo para crear algo nuevo, aunque no haya montajes constantemente. Las cualidades que ha de poseer un actor del grupo son: la obstinación para nunca rendirse, ser leal a sus necesidades, ser laborioso para que esas necesidades se transformen en trabajo concreto y auténtico.

Donde se ve reflejado lo anteriormente expuesto es en el entrenamiento (*training*), donde cada uno encuentra su propio modo de trabajo. El entrenamiento no está supeditado a un montaje, sino a la práctica de la disciplina. Por tanto, en el *Odin Teatret* no perfeccionan un *sistema* -ya que éste codifica una serie de reglas-, sino que cada uno encuentra un *método*, en el que a nivel personal se investiga y se reinventan habilidades. Se dan, entonces, los dos lados de la perspectiva: un trabajo colectivo en el que la personalidad de cada uno está supeditada al bien común, y; el trabajo individual, donde la búsqueda personal quede cubierta. Mantener equilibrados estos polos es esencial para evitar la frustración personal o la fragmentación grupal.

Eugenio Barba también ha creado la cultura de grupo: mantenerlo unido a partir de comunicar necesidades comunes y ser respetuosos ante ello. Pues para llegar con calidad a compartir experiencias, el actor desarrolla individualmente todas sus posibilidades, su capacidad física y su presencia, a fin de que pueda sentirse su influencia directamente en el trabajo común. Asimismo, trabaja su modelo de conducta desarrollando en el actor también a un bailarín, un cantante y un acróbata. Lo logra fusionando diferentes técnicas extra-cotidianas: *Orissi*, *Nô*, *Butoh*, *Balinesa*, *Biomecánica*, *Kabuki* y *Grotowskiana*, y las involucra con las necesidades del público contemporáneo.

Basa su trabajo creativo en acciones que se van entretejiendo, creando así la dramaturgia escénica. Para él, el espectáculo teatral es acción. Y lo que importa de estas acciones es que se relacionen unas con otras, para crear un tejido. Este entramado se da fusionando tanto la concatenación de acciones -que se suceden una tras otra de manera lineal: causa-efecto-, como la simultaneidad de éstas, logrando así un equilibrio continuo dentro del espectáculo para no caer ni en el exceso de rigidez en favor de lo tradicional, ni en la incoherencia en favor de la simultaneidad. Tal simultaneidad ofrece la riqueza de dotar de significados complejos a las acciones. De este modo el drama no está determinado en el sustento *del antes y el después*, sino en el *ahora*, a partir de sucesos encontrados, haciendo mucho más vívida la experiencia del espectador y creando sus propios significados. En estos encuentros actores-público no se establece de antemano el espacio escénico, sino que el espacio lo determina cada nueva dramaturgia, rompiendo con los convencionalismos.

El actor logra, en su acción, una síntesis alejada de la cotidianidad. Hace una selección de acciones por el principio de omisión, dilata otras por medio del principio de la negación -empezar una acción partiendo de la dirección opuesta a ésta-, y crea ritmos propios. Así logra una equivalencia de la acción real y no una imitación de ésta.

Para Barba lo más importante que puede tener un artista escénico es la disciplina y un espíritu de investigador a través del *training* y de la construcción del montaje. Hay que darle la oportunidad a la mente y al cuerpo de fluir. Llegar a ser creativos, crecer en el fluir de los distintos y nuevos significados, establecer más de una lógica...y llevar todo esto al escenario, para poder crear en el espectador la interrogante sobre el sentido de lo que está viendo. No darle la solución, sino dejar que descubra situaciones. Y que este descubrimiento lo conduzca hacia otra serie de cuestionamientos. Grandes lecciones que continúan en el presente escénico.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, E. (2007). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México: Gaceta S. A., Col. Escenología.

Barba, E. (2008). *La tierra de cenizas y diamantes*. México: Gaceta S. A., Col. Escenología.

Barba, E. y Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor*. México: Gaceta S. A., Col. Escenología.

Barba, E. (2012). *La canoa de papel*. México: Gaceta S. A., Col. Escenología.

Ceballos, E. (1993). Grotowski. Número especial de homenaje. México: revista *Máscara*, año 3, núms. 11-12.

Ceballos, E. (1994-1995). *Odin Teatret* (1964-1994). México: revista *Máscara*, año 4, núms. 19-20.

Ceballos, E. (selección y notas), (1999). *Principios de dirección escénica*. México: Gaceta S. A., Col. Escenología.

Cruciani, F. (2002). Aprendizaje. Ejemplos occidentales. España: *Revista de la Asociación de Directores en Escena en España*, núm. 92, septiembre-octubre.

Grotowski, J. (1967). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI editores.

Innes, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Varley, J. (2007). *Piedras de agua*. Perú: Editorial San Marcos.

Vieites, M. F., y Rodríguez, C. (2010). *Teatrología. Nuevas perspectivas*. España: Ñaque.

Watson, I. (2000). *Hacia un Tercer Teatro*. España: Ñaque.

II. RASTROS DE ESCRITURA



Caras
Amanda Quintana Hernández
Óleo
40 x 60 cm

Al tematizar la Autobiografía como género literario, habría que encontrar sus antecedentes en el género Biografía, originario de la Historia. Categorialmente *bíos*-vida, *grafia*-escritura, que procede de una tercera persona que se inviste o es investida de autoridad -por la institución de la cultura- como fuente historiográfica confiable. El biógrafo configura un texto narrativo como objeto de estudio, a la distancia o en la cercanía, como fuente testimonial. Da cuenta de la vida de otro, de otra, que inmersos en sus avatares y atravesando su tiempo y espacio, responden a una ejemplaridad de la vida pública que quiere ser comunicada. En la narración discurre una voz referencial apologética, que linda con la figura del héroe épico: aquel que consagra su vida a la comunidad con la que se identifica o se resiste, entendida ésta como una unidad de sentido entre biógrafo, narración y biografiado.

Karl Weintraub (Loureiro, 1991, p. 19) hace un recordatorio histórico en el contexto de las sociedades de Occidente. En las tribales, la idea de personalidad está ausente. La personalidad (si es que la hubiera como la conocemos) se disuelve y se enraíza en la comunidad. “No hay un lugar para el hombre encerrado en sí mismo”. Los lazos de parentesco establecen el ideal útil a la comunidad. El héroe y el padre de familia eran para la *polis* una figura pública y colectiva, cuya aspiración era el bienestar, la fortaleza y la calidad de la *polis* a través de las buenas relaciones con las normas sociales dominantes, para evitar caer en actos vergonzantes o deshonorosos.

Los relatos del héroe en este periodo -asegura Weintraub- pueden referirse a una *res gestae*, cuyo relato se sustenta y se valida en la comunidad. Más adelante, la razón socrática difumina la personalidad del héroe helénico por el ideal del hombre sabio, un hombre también público con intereses en el Estado y en el arte del filosofar.

A la institucionalización de la Biografía como género de la Historia le ha correspondido una tensión de intereses morales y de encuadres sociopolíticos: llevar registro de aquellas vidas que merecen ser contadas, al trascender los límites de la medianidad o alejarlos de la mediocridad. Se rescata un desfile ordenado y lineal de hitos de una trayectoria de vida. De un antes y un después mediado por el esfuerzo preconizado en un origen, casi siempre adverso, que hay que transformar, y del que la Biografía toma su ejemplaridad y su tinte pedagógico. La vida, sin un fin ético, no subiría a la dignidad de su registro como objeto de estudio.

Ahora bien, biografiar a aquellas personas que practican contraejemplos buscaría el mismo fin: informar a sus lectores de los errores, del mal y la pérdida de oportunidades para engrandecer la vida. Dentro de la esfera de los asuntos humanos modernos, narrar y leer sobre la *bíos* del hombre secular toma ventaja con relación a las Hagiografías (biografías de santos). La

biografía “adquiere importancia a partir del Renacimiento y florece en el siglo XIX con el Romanticismo, volviéndose luego, con el Realismo, mucho más rigurosa y documental, hasta la actualidad” (Loureiro, 1991, p. 21).

EL YO DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Es de sospechar que el germen que nutre la secularización del hombre en la vida pública es la de la figura ideal, o representación de un Yo que se erige con plenitud de monumento y escinde la vida pública de la privada, de donde emana otra asunción y visión para la ejemplaridad moral. El individualismo, el Yo, el mí mismo, en todas sus manifestaciones de la vida civil, el arte y la cultura, reservan para la ciencia la voz impersonal, y el auto, para la Autobiografía, donde el Yo se confina en la auto escritura de su propia vida, invistiéndose de autoridad, otorgada de su misma asunción.

La palabra y definición de Autobiografía aparece por primera vez en Occidente, como descendiente de la Biografía, en Inglaterra, iniciado el siglo XIX. Siguiendo a Loureiro (1991:18), Karl Weintraub confiere que en el idioma alemán este término aparece por primera vez poco antes del año de 1800, mientras que el *Oxford English Dictionary* atribuye a Southey su primer ejercicio, en un artículo del año de 1809 sobre literatura portuguesa. Le correspondería al filósofo e historiador alemán Wilhelm Dilthey, en 1903, elevar la Autobiografía a un nivel de radical prominencia al postular su grande importancia para la comprensión histórica. Dilthey enaltece el beneficio documental de la Autobiografía al encontrar a ese autor histórico que relata y organiza, bajo su mirada y su propia escritura, sus experiencias de vida bajo el influjo de la tradición en la que vive. Ve en la Autobiografía un documento auténtico para interpretar la realidad histórica del ser humano, en su contexto histórico (Loureiro, 1991). De ahí que Weintraub señale a la autoconciencia como *bíos*, promoviendo su centralidad en la Autobiografía: es ya la coherencia interna de la experiencia, al margen de la trascendencia de los acontecimientos.

Por su parte, George Gusdorf (Loureiro, 1991, p. 17) justifica en favor de la verdad y contra el olvido del Yo, el *auto*: “Ahora nadie mejor que el propio autobiógrafo, asido de su historia personal, puede hacer justicia a sí mismo. Nadie mejor que el interesado puede aclarar los malos entendidos. Por eso él mismo cuenta su propia historia, para no ser olvidado o evitar no ser apreciado en toda su verdad”. Para Gusdorf, una persona que se quiere narrar, ampliando algo a sí mismo, es ya una primera obra de arte “pues necesita ser descifrada dentro del grueso de su obra de arte, la que es confesional por una vía y artística por la otra”. Esto viene a estimular el estudio de la Autobiografía dentro de las obras literarias como un fenómeno ambivalente entre la Historia y la Literatura, entre la No Ficción y la Ficción, lo que define al hecho autobiográfico como el enclave personal y subjetivo que perpetra los procesos de la auto escritura de la vida del Yo como una actividad literaria y artística.

En lo concerniente al llamado artístico del escritor, la decisión de escribir y publicar su Autobiografía en el grueso de su obra entra en un serio conflicto ante ciertas condiciones que relacionan sus amarras filosóficas y psicológicas, con el arte y la moral. El dramatismo de la génesis del Yo en la creación literaria es uno que podemos remitir al narcisismo de la individualidad moderna que pugna por su idealización.

Desde las reflexiones de la teoría psicoanalítica de Janine Chasseguet-Smirgel (Chasseguet-Smirgel, 2007), el ideal del Yo tiene relación con la forma de elección del objeto. Freud estableció que el mecanismo de su alcance -reprimido por la cultura- obedece a la pulsión-deseo donde opera una represión parcial regida por el “principio de realidad”, regulada por el Súper Yo como entidad moral, y otra parcialmente liberada hacia el Yo fantaseado, jaloneada por el “principio del placer” (narcisista), (Chasseguet-Smirgel, 2007:104). El énfasis de la inestabilidad y crisis del Yo como copia del arte o imperfección de la Naturaleza, analizada desde esta esfera humana, revela una diatriba de una psique universal entre el creador y la creación literaria, que se puede asemejar al Yo autobiográfico en términos de “represión, perversión o sublimación” ante su negación moral más íntima.

Un nudo ciego entre la lógica de la verdad y la ilusión de la ficción, al que le corresponderá al Yo hacerse y deshacerse en el lenguaje literario Como reacción a ello, desde la perspectiva de la ‘Deconstrucción la escritura autobiográfica’ (*grafé*), queda en el centro del debate con Roland Barthes, Jaques Derrida, Paul De Man y los adeptos de la Crítica Francesa. Para los críticos deconstruccionistas la idea de sujeto y su construcción lingüística textual plantea que no es el texto el resultado de un sujeto, sino que es el Yo quien resulta construido por el texto. En la intermediación de este postulado, Philippe Lejeune (Loureiro, 1991, pp. 47-61) recupera, en privilegio de la pragmática, un contrato de identidad entre autor, narrador, personaje y nombre de autor, que bautiza como “El Pacto Autobiográfico”, un pacto de lectura que, al igual que Elizabeth Bruss (Loureiro, 1991, pp. 62-67), se aparta de la interioridad del autor. No busca esclarecer la Autobiografía como género literario. Tanto a Lejeune como a Bruss se les responsabiliza de desplazar el problema cognitivo de la Autobiografía hacia las convenciones pragmáticas entre autor y lector, y de imponer ciertas restricciones de naturaleza externa que no avalan la autoridad del sujeto epistemológico que se construye en una Autobiografía, al validar a ésta en su estatuto comunicativo.

El Pacto Autobiográfico subsume a la Autobiografía al dominio jurídico, bajo las siguientes condiciones: 1. El autobiógrafo sólo consigue tener un espacio autobiográfico a consecuencia de haber publicado anteriormente otros textos no autobiográficos; 2. La Autobiografía queda definida como un modo de lectura, tanto como un tipo de escritura, un efecto contractual que varía históricamente; 3. El lector es el encargado de distinguir algún orden en la masa de textos publicados (biográficos o autobiográficos), cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien; 4. Reivindica a un lector que capta con claridad cómo funcionan los textos, y; 5. Puede definirse a la Autobiografía como el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.

Desde este espacio dialógico íntimo, privado y público, donde se construye la identidad, lo autobiográfico dirige su atención hacia la concepción del mundo donde se dirime y se explicita el pensar filosófico sobre el ser-humano enfrentado a su Yo ideal, como un alcance por el sentido de la verdad del mundo en el que vive. Su especificidad, en la Autobiografía, puede surgir como una valoración ética de su tiempo-vida, cuya transvaloración estética ocurre en su vida-obra. En los lindes de este terreno, la existencia del *¿Quién?* que escribe, ha quedado recubierta por el giro del ser como lenguaje. A la problemática del Yo gramatical

en su relato, se le ha ampliado -en la actual etapa de la *grafé* autobiográfica- un rango de discursividad en una zona más o menos biográfica (real), más o menos novelada (ficticia), devenida de teorizaciones que operan con la psicología del Yo, el lenguaje y la filosofía, con la idea metafísica del Yo hasta su deconstrucción, descritas, defendidas y ejemplificadas en los procesos escriturales de los autobiógrafos y Autobiografías consideradas “icónicas”.

Desde el punto de vista teórico-crítico y durante el sorprendente desarrollo de la Autobiografía moderna, Jesús Camarero (Camarero, 2011, p. 11) nos hace ver que el concepto de Autobiografía ha conocido no pocos términos, cuya profusión viene a significar el éxito del fenómeno y la riqueza y del género: confesión (San Agustín, Rousseau), egotismo (Stendhal), conexión de una vida (Dilthey), *gnosís* del Yo (Gusdorf), autobiografema (Barthes), *ipseidad* (Sartre, Ricoeur, Mattiussi), pacto autobiográfico (Lejeune), autobiotexto (Magné), *egología* (De Monticelli), autografía (Bellemín-Noël, Derrida), escritura de sí mismo (Foucault), escrituras del Yo (Gusdorf), autoficción (Dobrovsky), autorreflexión (Castilla del Pino), líneas de vida (Gusdorf), signos de vida (Lejeune), novela de la memoria (Caballero Bonald), autoconciencia (Hegel), autognosis (Dilthey), ontogénesis (Lacan), identidad narrativa (Ricoeur), razón acolucética (Scharlemann), u *ontopraxis* (Fullat).

Apremiado por este hecho, la idea virtual de frontera la define Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos, 2006) como un contrato convenido que, al otro lado de la ficción, la Autobiografía suele no ser leída como ficción sino como un discurso con origen y consecuencias sociales, nacido en un momento y con fines específicos diferentes a los que rigen, en esos contextos culturales, los textos de ficción. Los argumentos contrarios a la tesis de Lejeune y sus adeptos se yerguen en las tesis deconstruccionistas y del psicoanálisis lacaniano, donde el sujeto del discurso narrativo es intrínsecamente ficcional.

IDENTIDAD NARRATIVA COMO INTERPELACIÓN. ¿QUIÉN ES YO?

No abandonamos -con Paul Ricoeur- que los textos literarios como productos concretos de un individuo (o una colectividad), o como agentes de acción discursiva y simbólica, son manifestación de “ser-en-el-mundo”. El discurso -nos dice Ricoeur- es el acontecimiento del lenguaje por lo que sólo los actos de discurso, como una totalidad, son considerados discretos y cada vez únicos. Generan obra que se actualiza en el código de los géneros literarios. Ricoeur ha destacado que la identidad narrativa ayuda formalmente a enunciar las relaciones entre narratividad y ética (Ricoeur, 2011 [1990], p. 166), porque considera que el arte de narrar es el de intercambiar experiencias. Bajo esta expectativa hermenéutica, la *grafé* autobiográfica nos ha aproximado a la alianza humana entre autores y lectores, con una poética que engendra e hilvana una interdiscursividad interior y exterior con los otros.

El interés de este trabajo se ha enfocado en la Autobiografía como construcción de identidad, proyectada por la *bíos* del texto, que se auto designa como un sí mismo. La auto designación implicaría, para el género, una escritura de compromiso de mutuas relaciones del Yo y los otros. Estas relaciones, como constructos éticos, se vitalizan o languidecen en la interacción temporal, donde acaece la experiencia de vida con la educación, la sociedad, la cultura, la política.

La perspectiva del arco hermenéutico de la identidad narrativa, que seguimos con Ricoeur, nos ha ampliado la muestra de elecciones preferenciales que rigen las prácticas discursivas autobiográficas y los modos de auto designarse en los relatos que mejor parecen para un proyecto de vida literaria. La responsabilidad de dar cuenta de sí mismo cuestiona el régimen a través del cual se asigna el ser y su propio *estatus* ontológico, mismo que se antoja un ejercicio vital del género autobiográfico: ¿quién soy con respecto a los otros?, y específicamente, ¿qué soy con respecto a mí mismo?, en su mutua interrelación, construyendo-se, deviniendo en identidad, para alejarse de la instancia agotada del referente del Yo ilusionado por su tautología, o coagulado por su representación de centralidad.

Muy de la mano de Ricoeur, Judith Butler (2009) nos habla de la auto fundación del Yo-sujeto en la estructura de interpelación, para dar cuenta de sí mismo. El despliegue de esta estructura se articula en una restricción ética ilimitada, en la diferencia de la alteridad, como una interpelación ineludible en la subjetividad.¹ Para la autora, la reflexividad del sujeto no es obra del Yo sino del Yo para el otro, en una relación de singularidad -inmanente- y de sustitución -trascendente-: “Para volvernlos inteligibles para nosotros mismos y para los otros, la responsabilidad de dar cuenta de sí mismo tiene además otras valencias, donde puede existir un deseo de conocer y entender”.

En este sentido es que los relatos autobiográficos son una versión de la representación de las acciones y construcciones de la vida social, que, en la temporalidad generacional y la espacialidad territorial, pondera las relaciones con los otros: individuos e instituciones. Son estas preferencias evaluativas en los relatos con las que se advierten las posturas éticas frente a la realidad social y la institucionalidad del arte y la cultura, asumida en el quehacer estético autobiográfico, como un proyecto que se recluye en la vida de literatura.

Se vuelve significativo destacar el arduo problema de reconocimiento, o del distanciamiento al reconocimiento, que los escritores han hecho del género autobiográfico. Frente a ello, la auto designación implicaría un auto reconocimiento en la vida ética que -siguiendo a Foucault- en Butler queda planteado, socialmente, en el ¿Quién es Yo? Este cuestionamiento -inscrita en un régimen de verdad como forma de ser reconocibles y no reconocibles en un relato de vida- propone los términos que hacen posible el auto reconocimiento. Tales términos -señala Foucault- son exteriores al sujeto; normas sociales que responden a una autoconstrucción compatible a la interrogante. Normas que no son deterministas ni invariables, sino que proporcionan el marco y punto de referencia para el régimen de verdad sobre el que se actúa, se cuestiona, o se transforma.

Asentimos, con Butler, que el contacto entre lo impersonal de las normas sociales y los sujetos particulares detentan su inteligibilidad por medio de intercambios cercanos y vitales. Que la Autobiografía nos pediría dar respuesta sobre quiénes somos y cuál debería ser nuestra relación con el otro, en un acto de apropiación de las normas de una moral viva, no hipotética, sino

¹ Con esa misma mirada, Butler comparte la reflexividad del sé=sí mismo, que Ricoeur tematiza en el sí de la identidad narrativa, el sí de la intencionalidad ética y el sí de la norma moral, a partir de la dialéctica de la mismidad e ipseidad.

existencial. La estructura de la interpelación² aduce, para entender su significación social y ética, en una crítica de las maneras convencionales de entender la socialidad “a fin de evitar hundirse en la decadencia del Yo y el individualismo y reconocer al Tú, no el de la apariencia, sino el que nos interpela”.

Que estamos unidos uno a otro por lo que nos diferencia: nuestra singularidad, singularidad como sustituible, diferente y recíproca en el Tú, alterno, íntimo y anónimo. Los relatos de vida serían, entonces, una condición colectiva que nos caracteriza a todos por igual, estableciendo una estructura de sustituibilidad en el corazón de la singularidad, en el reconocimiento de una ética y diferencia estética.

² ¿Quién eres?, es para Adriana Cavarero (Butler, 2009, p. 49) la pregunta existencial que promueve Hanna Arendt en su *The human Condition* (1958), que no apunta de inicio a una moral estricta, sino a afirmar una política relacional, en la cual la exposición y la vulnerabilidad del otro representen para mí una demanda ética primordial. Cavarero-nos dice Butler- argumenta que somos, por necesidad, seres expuestos unos a otros en nuestra vulnerabilidad y singularidad, y que nuestra situación política consiste, en parte, en aprender la mejor manera de manejar -y honrar- esa constante y necesaria exposición.

BIBLIOGRAFÍA

Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Camarero, J. (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos.

Chasseguet-Smirgel, J. (2007). *Ética y estética de la perversión*. México: Fontamara.

Foucault, M. (s.f.). ¿Qué es un autor? Fragmento de *What is an autor?*, en Hazard, A., y Leroy, S. (1986), *Critical Theory since 1965*. Florida State UP, Tallahassee. Obtenido de www.henciclopedia.otg.uyl/autores/Foucault/Autor.html

Loureiro, A., G. C. (1991). *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

Miroux, J. P. (2005). *La Autobiografía. Las escrituras del Yo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Pozuelo Yvancos, J. (2006). *De la Autobiografía. Teoría y Estilos*. Barcelona: Crítica. Letras de Humanidad.

Ricoeur, P. (2011 [1990]). *Sí mismo como otro*. (A. Neira Calvo& M. C., Alas de Tovar, trads.), México: Siglo XXI editores.

Sáez Rueda, L. (1998). *Dimensiones de la ipseidad. Fenomenología y teoría de la acción*. Obtenido de *Daimon*, revista internacional de filosofía, núm. 16 (83-101): <http://revistas.um.es/daimon/article/view/9711>

Szurmuk, M. & Mckee, I. C. (2010 [2009]). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores-Instituto Mora.

Ricardo Piglia murió el 6 de enero del 2017. En ese tiempo estaba preparando y publicando *Los diarios de Emilio Renzi*. A partir de los cuadernos que escribió durante toda su vida, Piglia seleccionó, cortó, reestructuró y organizó material suficiente para tres tomos -póstumo, el tercero de ellos-. El propio escritor argentino señaló en varias ocasiones que este diario tuvo su inicio cuando él tenía 16 años de edad, y apuntaba también que esos cuadernos llegaron a la cantidad de 327. Estos son datos que, como muchos otros en su escritura, tienen una referencia que va de lo vivencial a lo ficcional, y de ahí a la búsqueda de sentido.

A partir de su publicación, es aún más evidente que toda la producción literaria de Piglia puede relacionarse con aquellos diarios, de uno u otro modo. Quizá resulte pertinente, en este momento, recordar el quehacer escritural de este autor argentino. Además de nueve libros de ensayos y entrevistas (*Critica y ficción*, 1986; *Formas breves*, 1999; *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, 2000; *El último lector*, 2005; *Teoría del complot*, 2007; *La forma inicial*, 2015; *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, 2015; *Las tres vanguardias*, 2016; *Escritores norteamericanos*, 2017), doce libros de narraciones que la crítica y la industria editorial han clasificado entre cinco novelas: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013). Y siete libros de relatos, cuentos, narraciones y más: *Jaulario* (1967), *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988), *Cuentos morales* (1995), *El pianista* (2003) y *Los casos del comisario Croce* (2018). Además, una *Antología personal* (2014) y, por supuesto, sus tres diarios (aparecidos en 2015, 2016 y 2017, el último de los cuales, como ya señalamos, se hizo público después de la muerte de Piglia), que parecen responder a la necesidad de elaborar y registrar “imaginariamente experiencias vividas” (Piglia, 2014, p. 12).

Toda su obra se encuentra entrelazada: fragmentos de textos están sobre-escritos unos en los otros, pues entre las preocupaciones más claras de Piglia está la de la impertinencia de considerar que la escritura y la palabra tengan un único enunciador. Incluso, hablar de relato, novela, ensayo y diario puede resultar impertinente en cierto modo, dado que el desvanecimiento de la categorización que requiere esta división es parte también de la propuesta pigliana.

Pero, regresando al inicio, fue precisamente la escritura de su Diario la que puede observarse como el germen de la conformación de Ricardo Piglia como escritor, como escritura y -si pudiera decirse así- como entidad en el mundo. Ese Diario fue el “laboratorio” -como él mismo lo nombró en alguna ocasión- para la elaboración de su escritura y su lectura de otros.

De las pruebas llevadas a cabo en ese “laboratorio” me interesa observar aquí, en particular, la de la creación de un texto a partir de “múltiples pequeños acontecimientos que se repiten y se

expanden sin conexión, dispersos, en fuga” (Piglia, 2015, p. 16), y la de aquella inteligencia que enuncia, reflexiona y se despliega en diversos niveles: la del hombre Ricardo Emilio Piglia Renzi (apellido que retoma de su abuela materna), autor de diversos textos ficcionales y, aparentemente, no ficcionales. A su vez, Ricardo Piglia nos presenta a su *alter ego*, Emilio Renzi, como figura participante de varios de esos textos o, incluso, como un narrador sin nombre, omnipresente aparentemente, pero que continuamente se confunde con los personajes que, a su vez, son narradores de diversas historias.

Dada la brevedad de este acercamiento, sólo plantearé aquí algunas intuiciones sobre cómo el acto narrativo que esta inteligencia autoral realiza a partir de la escritura de un Diario se convierte en un espejo prismático para el autodescubrimiento que, en el caso de Piglia, es una especie de desmontaje y dispersión.

Escribir un Diario parece provenir de la idea de hablar de uno mismo, de los días vividos, aunque como lo apunta múltiples veces Piglia, “por supuesto no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un *clown*” (2015, p. 11).

El narrador de Piglia (a veces tercera persona, a veces primera, a veces intradieético, a veces no) acomete el ejercicio de registrar su vida en un Diario, uno que reaparece fragmentaria y casi literalmente en algunos relatos y novelas. Un Diario que se convierte en objeto de reflexión en los mismos textos ficcionales y en ensayos, y que al final de la vida de Ricardo Emilio se presenta literalmente como un Diario bajo el nombre del *alter ego*. Hablo aquí de un narrador, como si una misma presencia atravesara toda la obra pigliana, aunque con él me refiero más bien al acto narrativo mismo y que se concretiza mediante esa presencia textual poliédrica. Así pretendo expresar cómo múltiples figuras, formas y nombres, se despliegan en los diversos textos de Piglia desde una misma historia en curso (Benjamin, 1991, p. 114) refractada a través de un juego de perspectivas.

Hablar de una *historia en curso* -empleando un término que Walter Benjamín maneja en su texto El narrador- es hablar del devenir de un sentido nunca completado, de una respuesta construyéndose para una pregunta que se continúa planteando; es, finalmente, hablar de la experiencia propia a través de la experiencia de todos.

Prisión perpetua (Piglia, 1998 [1988]), un relato tipo *nouvelle*, nos puede ayudar a visualizar a este narrador, a esta narración. *Prisión perpetua* tiene dos partes: ‘En otro país’ y ‘El fluir de la vida’. ‘En otro país’ se divide en tres apartados.

El primero nos cuenta sobre cómo el narrador recuerda que empezó a escribir su Diario cuando se mudó a Mar del Plata y ahí conoció a Steve Ratliff, el inglés, y nos presenta fragmentos de ése Diario en los que se despliega la figura de Ratliff, sus ideas y su historia (y aquí debemos señalar que estos fragmentos son versiones modificadas, en diversos grados, del Diario que Piglia publica cerca de su muerte como su Diario -o el de Emilio Renzi, mejor dicho-).

Al inicio de *Prisión perpetua*, en su apartado ‘En otro país’, el narrador asevera:

Lo cierto es que a los dieciséis años empiezo a escribir un Diario y escribo ahí unas historias cada vez más extravagantes sobre mí mismo y sobre mis amigos y de hecho me doy cuenta que estoy haciendo ficción y empiezo a extraer de esos cuadernos mis primeros relatos (1998 [1988], p. 19).

Aquí podemos observar cómo el narrador se descubre súbitamente, haciendo algo de lo que no tenía idea: se da cuenta que al escribir su Diario está haciendo ficción. Esta vuelta sobre su escritura y sobre sí mismo es la que nos permite observar el proceso desdoblado involucrado en la narración misma, que implica crear y al mismo tiempo comprender: es ficcionalizar. En este fragmento de ‘En otro país’ el joven escritor, que inicia su Diario, descubre la ficción implícita en sus palabras, puestas sobre la hoja en blanco. En apariencia, no se detiene extasiado ante su hallazgo. Pero a partir de ese momento trata de justificar y explicar su vida entera.

Con ese “descubrimiento” se ve arrojado de la “inocencia” en el actuar y se da plenamente a la reflexión. Su quehacer se convierte, desde ese “instante de lucidez”, en una observación constante y cíclica de la relación de sí mismo -como auto escritura y como vida- con la literatura. Se examina a sí mismo, mientras produce palabras e historias del mismo modo que lo han hecho antes infinidad de hombres. Sobre todo, se lee a sí mismo casi de la misma manera en que ha leído a los otros. Y la escalada ya no se detiene porque empieza a verse escribiendo y a verse viéndose escribir y viéndose leer. Empieza a teorizar, así, sobre su actuar, y después se reconoce teorizando. Todo a través de la búsqueda de registrarse a sí mismo, y en la que muchas veces sólo encuentra recuerdos tergiversados, falsos, o robados a otros.

En la segunda parte, el narrador cuenta su relación con Ratliff y nos habla de ciertos fragmentos de una novela que el inglés escribía continuamente, sin llegar a terminarla nunca. Aquí observamos cómo Ratliff y el narrador se imbrican de una manera que se manifiesta ante el narrador mismo:

Tengo aún viva la impresión de pureza que me producía el relato de Steve. Recuerdo la escena, en el atardecer, en una estación de ómnibus, en un pueblo perdido de Nuevo México, como si yo mismo la hubiera vivido. La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable (Piglia, 1998 [1988], p. 42).

Esta impresión de estar contando la historia de otro, o de que la historia de otro es la historia propia, permite observar cómo se van engarzando las vivencias en el devenir de la historia y cómo en esta narrativa la voz y la mirada que enuncian, no son entidades sólidas, ni son parte de una figura entera y terminada. De hecho, el “robo” o la invención de las experiencias

de otros resulta básica en esta propuesta de escribir sobre la propia vida. Irónicamente, parece que no hay otra forma de escribir sobre mi vida más que desprendiéndome de mí y ubicándome en otro lugar que no es el mío, y en otra presencia que no soy yo, porque sólo desde ahí se puede intuir una secuencia o un sentido. La ridícula pretensión de registrar esa vida se explica a partir de cómo se entiende la experiencia y, por tanto, la vida misma.

“¿Hay una historia?”, se pregunta el narrador de *Respiración artificial* (Piglia, *Respiración artificial*, 2001, p. 13), primera novela de Ricardo Piglia. Y si existe, ¿qué es lo que hay que contar? ¿El narrador tiene algo que comunicar? ¿Es la historia propia o la de otro? La pregunta inicial de esa novela de Piglia permanecerá durante toda su obra. Las diversas voces de los relatos y de los ensayos se cuestionan persistentemente la autenticidad y autoridad de los acontecimientos en el eslabonamiento de una historia. Por ejemplo, los narradores de tres relatos, que pudiéramos considerar como *nouvelles*: ‘Prisión perpetua’, ‘Encuentro en Saint- Nazaire’ y ‘Nombre falso’, dudan y hacen dudar al lector sobre la posibilidad de darle coherencia a una serie de hechos que van apareciendo en forma dispersa ante ellos. Perciben que no es del todo cierto que los hechos se relaten para ser comprendidos, o para darles sentido. El narrador se pregunta si puede hablar de algo que unifique aquellos acontecimientos. Ese hilo conductor que se busca completaría la historia que habría de contar el narrador, pero no se logra atrapar, más que tangencialmente. El narrador se vuelve sobre su propio actuar para indagar si le es posible conocer una historia, y si aquello que él ve, escucha, roba, recuerda o imagina, puede llegar a conformarla.

En *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, encontramos varias reflexiones respecto de lo que este narrador puede contar como la historia de su vida:

Su vida, había comprendido ahora, estaba dividida en secuencias lineales, series abiertas que se remontaban al pasado remoto: incidentes mínimos, estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer, levantar la vista de la página y mirar por la ventana, ¿cuántas veces? Estos gestos formaban una red fluida, dibujaban un recorrido -y dibujó en una servilleta un mapa con círculos y cruces-. Así sería el trayecto de mi vida, digamos, dijo (2015, p. 16).

A partir de notar esas secuencias lineales, Renzi concibe la posibilidad de contar su propia vida “a partir de la repetición de las conversaciones con mis amigos en un bar, (...) la misma escena, los mismos asuntos. Todas las veces que me encontré con mis amigos, una serie” (Piglia, 2015, p. 16). La ridiculez de contar la propia vida consiste en pensar directamente en lo que hicimos, ya que así ese acto no es más que un pequeño acontecimiento suelto:

Si hacemos algo -abrir una puerta, digamos- y pensamos después en lo que hicimos, es ridículo; en cambio si observamos desde un mirador la reproducción de lo mismo, no hace falta nada para extraer una secuencia, una forma común, incluso un sentido (2015, p. 16).

Este modo de concebir la secuencialidad agrega a la ya aceptada idea de que la narrativización es la que da sentido la necesidad de una mirada desplazada:

Su vida se podría narrar siguiendo esa secuencia o cualquiera otra parecida. Las películas que había visto, con quién estaba, qué hizo al salir del cine. (...) Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una vida. Una acción -un gesto- que insiste y reaparece y dice más de mí que todo lo que yo pueda decir de mí mismo. (...) Era una radiografía de su espíritu, de la construcción involuntaria de su espíritu, digamos mejor, dijo, e hizo una pausa. (...) Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía. Una escena y luego otra, ¿no? Sería una autobiografía seriada, una vida serial... De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había empezado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros. “Los libros de mi vida”, dijo. No los que había escrito, sino los que había leído. (...) Un libro en el recuerdo tiene una cualidad íntima, sólo si *me veo a mí mismo leyendo*. Estoy fuera, distanciado, y me veo como si fuera otro (2015, pp. 16-18).

Aquí se nos dibuja un distanciamiento que permite apreciar las secuencias, las series, entendidas como repetición de acontecimientos que insisten en algo. Dice el propio Piglia que “lo que se fija en la memoria no es el contenido del recuerdo, sino su forma” (2015, p. 19). Y para captar esa forma hay que estar fuera y poder ver la escena; no estar inmerso en lo que se sentía. “Nada de vida interior”. Los acontecimientos se cuentan desde fuera, y por su reincidencia se llegan a ver como un signo por descifrar.

Volviendo a *Prisión perpetua*, en ese segundo inciso de su primera parte vemos fragmentos de la novela de Steve Ratliff. En efecto, son aquellos recuerdos insignificantes que el narrador nos presenta sin explicaciones. De hecho, cada uno ocupa páginas separadas. Lo único que los une es que todos inician con “Había un” o “Había una” ... Por ejemplo, había una mujer, o un psiquiatra, o un convicto, o un ex alcoholico... y las imágenes que se registran de ellos en el texto implican, también, de una u otra manera, la repetición y el sinsentido de los acontecimientos, hasta que algo los une.

Por ejemplo, nos dibuja a “una mujer que no hacía nada sin consultar el *I-Ching*” (Piglia, 1998 [1988], p. 43), que vivía conforme descifraba los signos que iban presentándosele, tanto en el oráculo como en la vida. Como cuando le preguntó al libro si debía hablar con un hombre que veía diariamente, y el libro le dijo: “Antes de la batalla el rey decide bañarse en los hielos del gran lago. El ejército acampa en la orilla. La bruma se alza en los montes” (Piglia, 1998 [1988], p. 44), y ella tuvo una aventura de tres meses con aquel hombre. O la historia del falso psiquiatra que atendía una línea de asistencia al suicida: él grababa todas las historias de los posibles suicidas y “todas las historias giraban sobre un punto de viraje, como si hubieran vivido una sola experiencia” (Piglia, 1998 [1988], p. 46):

Contaban que estaban solos, en la miseria, que habían perdido a la mujer, alcoholicos, ex alcoholicos, impotentes, una mujer había dejado pasar la oportunidad de irse a Miami cuando tenía veinte años y ahora tenía miedo de salir de su casa, ya no tenían droga, estaban drogados, estaba desnuda, oía voces que le daban órdenes contradictorias, lo llamaban el exterminador, era la nieta legítima de Federico Nietzsche, etc., y el psiquiatra volvía a escuchar las cintas en busca del centro de la obsesión secreta de Nueva York (1998 [1988], p. 47).

Se trata de que a partir de aquellos eventos que se contemplan, pueda encontrarse algo significativo. Y en la obra de Piglia ese sentido, esa "historia en curso", se plantea, irónicamente, como una especie de secreto que hay que descifrar. Es una búsqueda paranoica que se repite en la nouvelle misma. En la tercera parte el narrador nos dice que el secreto de la vida de Steve Ratliff le fue develado por un amigo mutuo. En ese caso, la narración fue realizada con los hechos y su interpretación; el narrador la sintió inmoral y él se volvió un traidor. Durante toda esta primera parte de ‘En otro país’, el narrador nos acerca a su vida a través de la vida de Ratliff, de sus historias, de esos recuerdos robados que en el momento de la escritura ya no sabe si son de él o de alguien más, e incluso no sabe si sucedieron o los imaginó.

No está nombrado, pero se trata de él. He reproducido su tono y su modo de narrar. He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser. Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años. El relato se llama *El fluir de la vida*; podría llamarse *Páginas de una autobiografía futura* y también *Los rastros de Ratliff*. No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato (Piglia, 1998 [1988], pp. 65-66).

Podemos observar, en las citas anteriores, a un narrador en tercera persona que habla de lo que otros viven, escriben o imaginan. En el caso del Diario, vemos lo que ha especulado Emilio Renzi, y encontramos frases como “digamos, dijo” o “digamos mejor, dijo”, que acentúan la sensación de que hay al menos dos voces, o perspectivas, presentes en cada palabra del narrador. El distanciamiento necesario para poder contar la propia vida del que habla -Piglia o Renzi-, tiene una doble faz: conservar en lo posible la pureza de la forma de la imagen, la forma del recuerdo de la imagen, no interpretándola, y; la superposición o unión de mi palabra con la palabra del otro y del otro... y así hasta que podamos decir, en verdad, “¿importa quién lo dijo?”. Así lo vemos en el narrador de *Prisión perpetua* al contar su propia historia a través de los recuerdos sobre/de Steve Ratliff, y al contar la vida de Ratliff a partir de una historia en la que no se le nombra más, sino donde el ‘Pájaro’ Artigas cuenta su historia de amor, siempre variable e interminable, por Lucía Nietzsche.

Un juego de espejos que devuelven una forma más pura e incomprensible, pero con un verdadero potencial de sentido.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1991). “El narrador”, en W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (R. Blatt, trad., pp. 111-134). Madrid: Taurus.

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (1998 [1988]). *Prisión perpetua*. Argentina: Seix Barral.

Piglia, R. (2001 [1980]). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

EL ESPACIO BIOGRÁFICO DE DOS NARRADORES DEL NORTE

Norma Zulema Padrón Méndez

Yo me pregunto si el desierto no es el alma del hombre de ahora. Ya no sé cuál es el verdadero desierto, si el mío que está solo, o el de mis amigos de la gran ciudad, que está poblado, pero igualmente solo. ¿Cuál es más dañino? (Elizondo, 1991, p. 110).

Atisbar en el espacio biográfico de la literatura mexicana y, en particular, en el subespacio de dos narrativas de la literatura del norte de México: la novela *Setenta veces siete* de Ricardo Elizondo (1950-2013), de Monterrey, Nuevo León, y el libro de cuentos *Los viernes del Lautaro*, de Jesús Gardea (1939-2000), de Delicias, Chihuahua. Ambos, con un giro histórico y sobre la línea de su propio tiempo, han escrito sobre su terruño.¹ Así, el desierto refleja su hoy y su mirada ficcional. Su recuerdo lo impulsa y reconoce como lugar de creación, donde se percibe la melancolía y la soledad que acompaña el trabajo auto escritural.

Gutiérrez y Sankey (2009) definen a la Autobiografía como “un relato cohesivo, cronológico y retrospectivo de la vida del autor, centrado en una visión unificadora de su auto identidad” (p. 9). En esta narrativa de rasgo autobiográfico, la memoria media entre las experiencias de vida con la que ambos escritores configuran en su obra sus raíces, su genealogía, su árbol familiar.

Estos narradores, que se nutren del desierto real, tienen conocimiento de la historia y gran sabiduría de la vegetación, la fauna, del quehacer cotidiano y aletargado de su gente.

La memoria muestra las dificultades de la vida del desierto, cuyo entorno es un paisaje que nos parece hostil. Del lenguaje corto, parco y seco, surgen las hondas raíces de una genealogía que bien pudiera encarnarse en la de los Govea, en *Setenta veces siete*, cuya trama generacional se urde sobre un mantel blanco que simboliza la pureza del desierto. En contraste, el humor y el erotismo núbil de Lautaro Labrisa (el personaje de Gardea en *Los viernes del Lautaro*) le permite alejarse del fatalismo. Como la sal y el agua, cuya escasa presencia permite perpetuarse en su espacio autobiográfico.

Cuando la Narrativa del Desierto fue nombrada así en los años 80, cinco escritores figuraban en la lista de esta literatura: Gerardo Cornejo, de Sonora; Jesús Gardea, de Chihuahua; Ricardo Elizondo, de Nuevo León; Severino Salazar, de Zacatecas, y; Daniel Sada, de Baja California (posteriormente hijo adoptivo de Chihuahua). Estos escritores norteros -nacidos

¹ Término acuñado por el microhistoriador Luis González. En *Otra invitación a la microhistoria* (2000), a la Historia le interesan los acontecimientos que hacen pompa y jabón, mientras que “a la microhistoria le interesa lo pequeño, la tradición o el hábito familiar, lo que resiste al deterioro temporal, lo modesto y pueblerino” (González, 2000, p. 32). El terruño es ese espacio cercano de lo familiar.

en los años 50-, que constituyeron un puente para entender la narrativa nortea actual, están unidos por la cercanía con la frontera, que los identifica, aunque su producción literaria sea variadísima en cuanto a temática y técnica narrativa.

En general, la literatura fronteriza se refiere a escritores y obras que escriben o se escriben desde y sobre la frontera norte de México, y que se difunde desde los estados norteaños. En esta clasificación no se considera a los prosistas del centro, aunque su escritura gire en torno a esta temática. La producción literaria y cultural de la Ciudad de México ha sido de gran influencia para muchos autores, y de ahí que durante mucho tiempo hubo un centralismo cultural y político.

Existe un amplio interés por indagar la relación que puede haber entre el espacio de origen y la creación misma. Para Tabuenca, la frontera “es un espacio rutinario”. Abundando en ello, desde otras miradas la crítica de la literatura fronteriza mexicana propone que los autores norteaños escriben obras de gran valor literario, gracias a la experiencia de vivir en aquella zona. Es explicable que -a diferencia de la literatura chicana, o la del centro- en los narradores norteaños no haya una preocupación por su origen, sino que más bien quieren resignificar un espacio habitual o rutinario: “La frontera textual es parecida a las letras chicanas, sólo que la geografía mexicana adquiere un valor identitario de enlace entre los estados fronterizos” (Tabuenca, 1998, p. 117).

Graciela Martínez-Zalce considera que la frontera es noticia y que persiste un discurso que la relaciona con la ‘nota roja’ periodística, y esto forma parte de nuestro imaginario cultural (Martínez-Zalce, 2005, p. 60). Ese imaginario ha producido un sinnúmero de figuras narrativizadas que se asientan aún más allá de la literatura. Por ejemplo, en leyendas, corridos o películas. El cine también ha contribuido a la creación de estereotipos negativos sobre el norte y sus habitantes, debido a la presencia -según refiere- de temas relacionados con la migración hacia los Estados Unidos, o la frontera como un lugar del melodrama, cabaret y perdición. O el estereotipo del ‘pocho’, el nacionalismo folclórico, la migración chicana, la frontera idealizada por las aventuras policiacas y de acción, ligadas al narcotráfico (Martínez-Zalce, 2005, p. 61).

Alfredo Espinosa refiere -en *Tierras bárbaras. Navegaciones sobre la identidad chihuahuense* (2004)- que la historia puede explicar el lenguaje bronco del norteaño: “Acaso sea resultado de las prolongadas luchas que culminaron, por un lado, con la exterminación o marginamiento de las tribus indígenas; y, por otra parte, por la necesidad de someterse (vencedores y vencidos) a las ásperas tareas de la supervivencia” (Espinosa, 2004, p. 120).

Fernando Jordán (autor de *El Otro México. Biografía de Baja California*) apunta, citado por Espinosa, que el espacio norteaño influye en la personalidad de sus habitantes:

El hombre del desierto está contagiado por el silencio del ambiente... Caras serias que labra el guiñar constante contra la luz, el vacío de la tierra sin límite, bocas delgadas y calladas. Poco acostumbrados al canto y a la sonrisa, los hombres del desierto piensan y actúan en función del medio,

no hablan. El mutismo del hombre del desierto, su sobriedad y lentitud, no son imagen de su espíritu; son simples consecuencias del paisaje (Espinosa, 2004, p. 123).

Para Raúl Antonio Cota -en *Baja California Sur. Otro mar, otro desierto. Poesía, cuento y ensayo* (1932-1990)- el desierto tiene varios simbolismos para las expresiones literarias:

Concentrar la nómada, sintetizar los exilios interiores y exteriores, engrandecer la soledad. Arenas, mares muertos, piedras de duro mar; espacio donde el agua cobra sustancia consciente. Profundidad del sueño, de lo sin límite (¿acaso los surrealistas no lo tomaron como tema constante?). Las arenas infinitas presentan una conexión real con el agua ilimitada (Cota, 1991, p. 18).

Jesús Gardea nació en Delicias, Chihuahua, en 1939. Odontólogo de profesión, comenzó a escribir muy tarde: a los 40 años de edad. Fue descubierto por José Luis González y Jaime Labastida Ochoa durante el ‘Encuentro de Escritores de Ciudad Juárez’ y lo llevaron a publicar su primer libro, que reúne 19 cuentos: *Los viernes del Lautaro* (Siglo XXI editores, 1979). Gardea es un escritor solitario, que pocas veces salió de su natal Chihuahua. De voz parca y evocadora. Considerado -con acierto- “el Juan Rulfo del norte”. Entre sus obras encontramos, entre otras, septiembre y los otros días (1980) que lo hace merecedor del ‘Premio Xavier Villaurrutia’ en el área de cuento, y las novelas *La canción de las mulas muertas* (1981), *El sol que estás mirando* (1981), *El tornavoz* (1982), *Soñar la guerra* (1984), y *Los músicos y el fuego* (1985).

En el cuento ‘Los viernes del Lautaro’ un narrador extradiegético narra la cotidianeidad de Lautaro Labrisa, personaje hosco, casi nunca comunicativo y sí muy solitario, que vive en un paisaje árido y desolado del norte de México. Se contagia ese silencio y esa soledad del ambiente donde no sucede nada extraordinario desde la mañana hasta el caer de la tarde durante el verano. Los únicos compañeros del viudo son su gato ‘Talavera’, el sol abrumador y sus recuerdos. Lautaro, quien parece desencantado por la vida, vive con ‘Talavera’, y es con quien puede dialogar, aunque se trata de un monólogo: “El gato, al parecer, no lo oye, feliz entre las paredes de la tina ornadas con pintados racimos de vid”.

La soledad del desierto se muestra en un paisaje desolado y árido: “... del otro lado de las dunas no hay casas, hay un valle arenoso”. El olor del desierto se percibe en la narración. Lautaro todos los sábados recibe la visita de tres hombres de mediana edad que cargan en sus mochilas mercancías, y quienes traen impregnado el olor a la arena, a las dunas, al calor, al sudor, al cansancio: “...huelen a hierba del desierto, mil veces macerada por el sol”. También nos muestra la fauna de esta abrasadora geografía, cuando la negrura de un ave abre la historia: “Lautaro Labrisa contempla al zopilote”.

En el cuento, el narrador nos habla de esa cara seria de Labrisa, quien siente la soledad, quien mantiene vivo el recuerdo de Ausencia Talavera, su esposa. Él visita su tumba, con su gatito, desde que el año pasado se lo regalaron los comerciantes: “Nosotros traemos ‘el

micho’ para el bien de usted”. También el narrador nos menciona la parsimonia que causa el calor sofocante: “Lautaro no se moverá en mucho rato. Se vacía para que los recuerdos, que empuja el viento, lo colmen, lo rebosen”. Este hombre del desierto actúa y come en función del medio: carne seca, maíz tostado, nueces y agua. “A veces la acompaña con una tablilla de chocolate amargo”.

‘Talavera’ es una presencia importante para Lautaro, aun en sus momentos de intimidad: “Busca al gato con los ojos. Lo llama. Pero como no le responde, vuelve su mirada al sexo y lo empuña por la raíz”. A través del personaje, el narrador nos presenta un erotismo núbil,² sin caer en lo vulgar, cuando Lautaro toma un baño en su tina después de sentir un sol abrumador. Lo real maravilloso juega entre el sueño y la realidad. La sensación de bienestar al estar en el agua, de poseerla, de tenerla por unos instantes. La frescura al contacto con la piel despierta su libido, siente su virilidad, su fertilidad para escapar de su soledad:

[...] suele dormirse en el agua. Sueña entonces con mujeres. Las posee mientras canta. Se embriaga de tocarlas y explorarlas, y no es raro que alguna le florezca entre las manos, arrancándole exclamaciones de alegría. Sueña que le brota esperma colorida. Un espasmo gigantesco, resonante, le avienta los hielos, la piel, la saliva, contra el cielo del mundo. La explosión lo despierta. Su sexo emerge de la superficie del agua, todavía pulsátil. (Gardea, 1993, pp. 27-28)

El humor, parte del relato, muestra al lector esperanza. Los nombres son parte de este humor. Lautaro,³ cuyo significado es “calvo” y “pelado”, hace referencia a un lenguaje florido cuando escupe al suelo: “Ya se cansó el cabrón”. Lautaro vive donde la escasez del agua es notoria. Pero su apellido es Labrisa. O bien, la esposa difunta es Ausencia Talavera.

El paisaje, abrumado por el sol: “De la bolsa del pantalón, Lautaro saca un pañuelo para limpiarse el sudor de la nuca. Hacía el mediodía ya no le bastará y tendrá necesidad de su tina de porcelana, con agua del pozo”. “Hay estíos particularmente infernales, de cosas al rojo vivo”. El final no es sorpresivo ni mantiene una marcada preocupación por la redondez de la anécdota: “Un sábado, los comerciantes le preguntaron por qué había pintado uvas en las paredes de la tina, y él contestó: ésa fue la fruta de Ausencia”.

La vida literaria de frontera del último cuarto del siglo XX se representa en la disonancia y violencia de una centuria de rupturas, pero también en escrituras como la de Elizondo, el “escritor del desierto” que publica la novela *Setenta veces siete* en 1987, presentándonos un relato de discontinuidades y complementariedades genealógicas en el tránsito del siglo XIX al XX. En el registro decimonónico de los límites incipientes de la zona de frontera del estado de Nuevo León, la voz del narrador une su conciencia histórica con la mirada de sus personajes para expresarla vida sencilla y bronca, de cepa nortea. La familia Villareal-Govea

² Refiere a una persona en edad de casarse.

³ Del mapudungun: lef, veloz, y traro, calvo, de lau, ‘calvo, pelado’. Fue un destacado líder militar Mapuche en la Guerra de Araucodurante, la primera fase de la conquista española del territorio que llegaría a ser Chile.

protagoniza el árbol genealógico que extiende las relaciones familiares y los quehaceres cotidianos bajo la sombra de antiguas y nuevas costumbres.

En *Setenta veces siete* la primicia del progreso fronterizo fabula las pérdidas, separaciones y olvidos de la tierra del desierto, y el tronco del sabino al que pertenecen sus vástagos. Si bien esta novela nos llega a parecer una historia ingenua, parca y costumbrista, la trama y personajes de este relato de familia nos ha dejado interpretar los símbolos que se develan por su misma ley: la de ocultar-desocultar los elementos sagrados y míticos de la vida y sus genealogías.

En el inicio del relato, leemos que, en la casa paterna de El Sabinal, “sentada en la puerta que da al patio de adentro”, Carolina Govea, la que aún soltera y sin conocer al que será su marido -Cosme Villarreal, de Charco Blanco-, borda su nombre al centro del mantel. Con hilaza blanca y sobre el blanco del lienzo de lino parece inscribir el pasado y el futuro, en la continuidad de las guirnaldas y lirios blancos; en un ‘presente’ donde los atributos de su nombre y su atavío serán esa porción profunda del retoño de un árbol genealógico que ya se borda y prepara su final:

Alrededor de su nombre, girando y distribuidas aquí y allá, guirnaldas y guías se repartían blancas sobre blanco. Era su color favorito. Carolina Govea nunca se distinguió precisamente por su belleza: de poca estatura, bien formada, cabellos castaños y mirada directa. Lo que sí la diferenciaba era el blancor de su vestir. En invierno o en verano, de día o de noche, en bodas o funerales, Carola era un reventar de algodón encandilante. [...] Debajo de su nombre y un poco como queriendo equilibrar la figura, Carolina bordó también ‘Año de 1886’. Después, con hilo y ganchillo, se pasó desde la primavera hasta el verano tejiendo alrededor del mantel una puntilla que al trasluz figuraba lirios y ondas de agua. Todo en blanco, por supuesto (Elizondo, 2000 [1987], pp. 7-8).

Después de este acontecimiento, al nivel de la narración el mantel permanece mudo, en blanco sobre blanco, doblado, sin uso, ni estreno. La materialidad del mantel no cubre ni embellece la mesa donde se convocaría a la reunión y compañía de la familia. Ni es el lienzo de sobremesas donde se discurrieran asuntos familiares o se charlara sobre la cotidianidad que estrecha y a la vez ensancha los lazos familiares, entre veteranos y nuevos comensales. En esta ficción, el mantel bordado por Carola nunca aparece puesto sobre mesa alguna, propia o ajena. Carolina Govea es la bordadora de un destino oculto en el mantel, “Año de 1886”, revelado en su genealogía. El baúl nupcial aguardará algún motivo significativo y necesariamente importante, para ser abierto por Carolina.

Muy avanzado el relato y sus peripecias, el mantel reaparece en un segundo momento cuando, en Charco Blanco, y en la víspera de la muerte de Virginia, Carolina lo saca del baúl de aquellos sus ajuars de novia para entregárselo a su cuñada, quien se lo lleva a la frontera, a su casa de Carrizales. Al final del relato, el mantel terminará arrumbado en una caja de

“recuerdos inservibles”, con destino desconocido. Es ahí donde “se arruga el alma, porque hace recordar tantas cosas que ninguna importa ya” (Torres, 1991, p. 112).

En *Setenta veces siete* el agua aparecerá como una lágrima. Es “gota que muere evaporándose después de dejar testimonio: símbolo del dolor y de la intercesión” (Chevalier, 1991, p. 625). En el relato, Nicolasa anticipa la fertilidad de la tierra como producto del trabajo de Cosme, pero también el dolor de entregar al primogénito al nacer y la prematura muerte de su única hija, Emilia: “Esa noche, viendo las estrellas, Colasa le dijo ‘tu tierra va a rendir mucho, producirá de todo cuanto le siembres, porque además de con sudor, la regaste con lágrimas’” (Elizondo, 2000, 1987, p. 25).

En esta predicción encontramos una relación sagrada entre la unión de Carolina y Cosme, y la fecundidad: “Carolina quedó embarazada en la época de la cosecha, por septiembre. Un día, su luna no brilló en el horizonte mensual” (Elizondo, 2000 [1987], p. 69). “Carolina había bendecido las tierras de Cosme, y así era”.

La imagen del agua estancada, inmóvil y perenne adquiere, en este relato, la forma del pueblo de Cosme y Colasa Villarreal: “Charco Blanco, pese al nombre, tenía poca agua; la que llegaba venía desde lejos, desde la represa de Papagayos” (Elizondo, 2000 [1987], p. 42). Charco Blanco será la tierra próspera que produce frutos. Carolina, la fértil, engendrará a sus tres hijos. Charco Blanco será el lugar de iniciación de Carola como madre, su centro espiritual.

En conclusión, estos dos narradores norteros nos muestran rasgos autobiográficos en sus obras y mantienen algunas semejanzas en sus relatos, como la mirada en el desierto del norte de México, con su calor, sus dunas, su vegetación, su gente, sus costumbres. La presencia del agua en pequeñas dosis, como una lágrima, el sudor, una tina de agua. Los juegos con los nombres de los personajes, o de los pueblos, curiosamente tienen relación con el agua: Charco Blanco, Lautaro Labrisa. En Elizondo, un bordado en blanco sobre blanco nos recuerda aquella historia contada: “Este era un gato con los pies de trapo y los ojos al revés, ¿quieres que te lo cuente otra vez?”.

BIBLIOGRAFÍA

Gardea, J. (1993). *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo XXI editores.

Gutiérrez Estupiñán, R. y Sankey García, R. (Coord.) (2008). *El discurso autobiográfico: de la interacción de la literatura*. México: BUAP.

Elizondo Elizondo, R. (2000). *Setenta veces siete*. Monterrey, Nuevo León: Ediciones Castillo.

Lomelí, L. F. y Colio, B. (2006). “Esperando a los bárbaros. Narrativa y dramaturgia reciente del norte de México”, en *Revuelta*, Revista latinoamericana de pensamiento. Universidad de las Américas, Puebla, núm. 2, marzo-mayo.

Rodríguez Lozano, M. (2003). *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tabuenca Córdoba, M. S. (1998). “La literatura de la frontera norte. Aclaraciones y apostillas”, en *Estudios de literatura mexicana IX. Encuentro Nacional de Escritores en la Frontera Norte* (Ysla Campbell, coord.). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua.

Torres Medina, V. F. (1991). *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México: Editorial Leega.

Zalce, G. (2005). “Frontera norte: lectura desde el altiplano”, en *Territorio de escrituras. Narrativa, poesía y ensayo (1847-1991)*. México: Conaculta.

III. RASTROS SIMBÓLICOS

¿Me has visto?
Braulio A. Camacho H.
Pastel y carbón s/ papel
42 x 30 cm



Yunuen Martínez Puente

*O se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.*
(Octavio Paz)

*... y no se olvide que, en principio, ‘persona’ significa ‘máscara’, es decir, un artefacto
para ser otro, para perderse o salvarse como otro del que somos o creemos ser.*
(José de la Colina)

A semejanza del mío, del nuestro, el rostro del arte es el rostro que juega en lo imposible. Figura abierta a su propio abismo, aparentemente indescifrable. Imagen de un pintor retratándose ante el espejo que, en el deseo de capturar su rostro, sólo se transporta de una ilusión a otra. Cuando el autorretrato retrata el interior de la máscara y nos devuelve lo que de otra manera sería incognoscible.

El estudio del arte me lo ha permitido pensar como un artificio lúdico que contiene, en su multiplicidad de figuras, la ambigüedad del sentir humano, lo incierto de las sensaciones. Un mundo cuyo gesto, deseo o capricho, revela la fealdad y la belleza de la Humanidad. Un mundo donde la continuidad, que es la escritura, deviene en la búsqueda de la continuidad humana.

El presente escrito surge en favor de una idea particular: que el reconocimiento de lo erótico y de lo imposible en los mundos del arte implica el reconocimiento de la imposibilidad de nuestro propio cuerpo y de nuestra propia vida. Salud cultural que encarna, en el imaginario del ser de la Humanidad, la expresión y fuerza de lo ininteligible de la vida y de la muerte.

El arte nos permite ver y comunicar que las sensaciones de la vida están preñadas de incertidumbre, para recordarnos la necesidad del contacto. Pues sólo en medio del diálogo y del contacto lograremos construir una vida ética y responsable con la otredad. Sólo ahí lograremos que la continuidad del arte ayude a sanear nuestra cultura occidental, que hoy participa de una razón suicida, fascinada ante el Poder y el capital.

Es en este sentido que refiero al arte como una salud, en tanto encuentro con nuestra condición erótica e ininteligible. En su libro *Las lágrimas de Eros*, el escritor Georges Bataille recuerda los versos de Arthur Rimbaud para afirmar que la poesía es también continuidad:

¹El presente artículo se inspira en la tesis doctoral: Martínez, Y. (2016). Farabeuf y las figuras paraestáticas (tesis). Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato.

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. *Es la mar, que se fue con el sol* (Bataille, 2008, p. 30).

Por su parte, la idea de salud en el arte la retomo del filósofo francés Gilles Deleuze:

Estas visiones, estas audiciones, no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud (2009, p. 188).

Toda analogía entre discurso y cuerpo, forjada de tesitura y textura, y que en palabras de Raúl Dorra sale a escena y se ofrece como espectáculo para la mirada, puede leerse desde múltiples categorías estéticas donde lo ominoso, lo grotesco, lo abyecto, tienen cabida. El cuerpo erótico, sublimado e ilusorio, es de gran importancia al abordar al artista que se expresa a sí mismo.

El arte es también lo imposible de nuestro encuentro con la vida. Es ese rostro inalcanzable de nuestros deseos y sueños. Es el canto y el corazón de nuestra cultura. Y si una especie de Yo se plasma y se multiplica en la obra artística de carácter autobiográfico, se trata de un Yo perdido para siempre en el lenguaje eterno del color y de la figura, y que paradójicamente permite encontrarnos con la imagen poética de l mundo.osotors ha lectura.alma permaneceranosotros mismos y de nuestro ser en el mundo. Nos expresamos a través del arte para morir en lo humano, y con ello posibilitar una trascendencia erótica y lúdica que implica la creación de una nueva presencia de nuestras almas: “En una imagen poética el alma dice su presencia” (Bachelard, 2006, p. 13).

Con la obra de carácter autobiográfico no sólo devenimos creadores, sino objetos de nuestra propia creación. Metamorfosis del artista que se expresa desde ese otro mundo y se sostiene en el terreno de sus múltiples tonalidades y sensaciones. Y quizá nos iremos borrando con el paso del tiempo, pero nuestras obras permanecerán para contribuir al imaginario de nuestra sociedad. Y esa comunicación, ese contacto autobiográfico con el mundo del arte, es medicina cultural, en tanto diálogo y juego de nuestros rostros y corazones. Contacto imprescindible para nuestro mundo contemporáneo, donde el arte es literalmente la casa de nuestra Humanidad: escudo y arma con el que podemos evitar que nuestra actualidad incierta pierda su historia, sus colores y sus cantos.

Con la exposición de sus propias vidas, casa de figuras y trazos que albergan rostros y corazones, los artistas nos entregan una flor. Lance ético y poético. Nos seducen e invitan a

cantar con nuestras propias vidas, y a decir, mediante el arte, una nueva presencia de nuestras sensaciones.

El quehacer artístico como medio de expresión humana de nuevas presencias, implica una reflexión sobre la relación del Yo del artista y el mundo que le rodea. El lienzo y la tinta son el sustento de las sensaciones humanas, de ese Yo que se desborda en la obra para hablar con el mundo. Y digo que se desborda, en tanto que la presencia del Yo del artista se multiplica al ser expresado a través de los medios del arte.

Leer al artista, desde la propia expresión de su persona, es acceder a un terreno ajeno y familiar al mismo tiempo, y que puede hablar, según la obra, de lo más sublime y de lo más siniestro de nuestra condición humana.

El Yo expresado en el arte se fractura, pero también se hace más fuerte. Al plasmar a su propia persona en la plástica, la literatura o la música, el artista desborda las barreras de su cuerpo y se escapa de la realidad, para con ello alterarla y dejar su marca como señal de un tiempo y un espacio determinados, y que conllevan la expresión de una sensibilidad particular situada -a decir de Marshall Berman- en medio de un diálogo constante entre los procesos de modernización y de modernismo, que constituyen los elementos fundamentales de la conformación de nuestro mundo contemporáneo.

Hablar de poesía es hurgar en la criatura humana. Es preguntarnos por ese juego de la palabra. En la obra autobiográfica, la complejidad del mundo se intensifica al expresarse desde el sentido íntimo de la persona, desde la exploración de la mente y los sentimientos del propio creador. Y para que su obra genere sensaciones, es preciso que el artista se exprese a sí mismo y exprese también la historia de su vida.

El arte nace para mostrarse, para ser expuesto. El contacto y la comunicación de vidas y experiencias que implica el arte autobiográfico es imprescindible para identificarnos con el otro y respetar su diferencia. Sobre todo, en el contexto occidental contemporáneo, donde el Yo se encuentra en su máxima expresión con los procesos de individualización desmedida. Por su parte, la desensibilización que surge de la violencia globalizada y mediatizada, en conjunto, y el cambio constante de las nuevas tecnológicas, nos llevan a la pérdida del sentido del Yo y del otro, del sentido del mundo.

El arte autobiográfico funciona como salud en este contexto, en tanto nos permite confrontar la realidad y dialogar con los otros. Creo que el arte es eso, más que nada: contacto. Contacto con el otro y con nuestro “Yo erótico”.

En *La casa y el caracol* (2005), Raúl Dorra describe al proceso de la escritura como una auto expulsión del sujeto, como un momento en que el sujeto se derrama. Pero en este ámbito artístico lo que se derrama -además de ciertas formas de la materia (como la tinta o la pintura)- es lo sagrado del ser, la expresión de su conciencia de discontinuidad y su carácter trágico y lúdico.

Crear es buscarse a uno mismo y buscar al mundo. El artista crea una obra que habla de su ser en el mundo, y con eso mismo está creando cultura; es decir, está dando forma al mundo. Vida y obra se crean mutuamente para crear el imaginario del ser de la Humanidad, para expresar las sensaciones del cuerpo que nos sostiene y del mundo que nos rodea. Y desde esa vida que se plasma en la obra de arte, nuestro cuerpo y nuestro mundo nos retan y abrazan en un juego de colores, tonos y palabras. La vida de la artista plasmada en su propia obra es una constatación de nuestra condición erótica y una oportunidad para compartirla.

La figura no nos regresa lo humano, sino la eterna imposibilidad de lo sagrado. Es continuidad de sensaciones, sí, pero que vive en una realidad ajena a lo humano (ajena a su discontinuidad) y que paradójicamente expresa y contiene sensaciones humanas. Lo anterior surge de la idea de la ausencia de lo humano, que Gilles Deleuze y Félix Guattari exponen en su libro *¿Qué es la filosofía?* (1991).

Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es "un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y de afectos":

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan. Los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (Deleuze, 2009, pp. 164-165).

De la pérdida de lo humano, -en tanto la obra se trata de algo dado por el creador y que se sostiene en la ausencia de lo humano-, surge la posibilidad de la figura. La transgresión comienza en esa pérdida, cuando las sensaciones eróticas que conforman la figura artística logran fugarse del entendimiento, esquematizado en la razón.

Revelación de un aparato literario/plástico que forja un escondite indescifrable en su capacidad de trazar lo posible, *ad infinitum*. Quizá lo imposible se origine en las múltiples apariencias de su aparecer.

La vida, cuyo último acto es la desaparición, encuentra un consuelo incierto en el eco de una voz que perdura en la creación artística. Una voz que es otra voz. La voz entonada contiene un acto de afirmación discursiva para expresar que las imágenes y los cuerpos se revelan en distintas tonalidades. La Historia del Arte las expresa a través de designaciones estilísticas. El pretexto del ser humano es serlo en demasía. Las emociones, las pasiones, lidian con eso ominoso, terrible o monstruoso, que al unísono se repele y se atrae. Aquello que se escapa (como la muerte se escapa) en las obras de arte, es parte importante de ellas, cuando en ellas buscamos un eco de humanismo: "En la soledad real, sólo lo ilusorio responde al creyente, pero al no creyente lo ininteligible" (Bataille, 1981, p. 22).

El arte actual expresa los movimientos pasionales y eróticos de la multiplicidad de formas de la Humanidad contemporánea. Los gestos que encarna son los de una existencia que se excede a sí misma, al encarnar, precisamente, la expresión de lo imposible. En este sentido, el arte que se interna en los terrenos de la Autobiografía implica una estrategia de fuga e irrupción paralelas: fuga del propio cuerpo en el mundo de lo real y consecuente creación de nuevas presencias del propio artista; e irrupción en ese mismo mundo de lo real mediante la formulación de una idea crítica de la Humanidad y de su propio ser. Revelación o epifanía que surge precisamente de la mostración del propio cuerpo como lugar de encuentro de los antípodas. Como lugar donde el horror de la violencia se identifica y se encuentra con la inmensa belleza del ser de la Humanidad.

La creación artística es una estrategia lúdica que permite eludir o sortear la realidad. La contribución del arte al mundo del conocimiento marca nuevas opciones y nuevas posibilidades en el juego entre lo real y lo ficcional, que da vida al imaginario de las personas. La concepción de nuevos mundos plásticos o literarios implica una fragmentación más, dentro de la explosión que da vida al mundo.

En el contexto actual de inestabilidad (de un mundo y una Humanidad que explotan, o son una explosión), el juego de las apariencias del Yo expresado en el arte implica un gesto elusivo, en tanto "escapar jugando" de la realidad.

En este escenario explosivo y excesivo, el carácter revolucionario, erótico y seductor de las propuestas creativas de carácter autobiográfico, se expresa en la reinención de la propia vida y de su riqueza vía el juego del arte. Por medio de sus figuras es posible, incluso, expresar la imposibilidad del propio ser.

Es importante recordar la enorme influencia que el arte tiene en la conformación del mundo. O cómo el arte y el mundo se imitan mutuamente, en lo que yo entiendo como un juego de límites indiscernibles. El juego del arte es una línea de fuga del mundo de lo real, que representa una salud para la Humanidad. La plástica, la literatura y las expresiones artísticas, en general, representan una posibilidad para "escapar jugando", para sortear al realismo crudo de nuestro mundo, e inventar otros mundos posibles que le acompañen, que sean el eco constante de su voz, y que incidan e irrumpen continuamente en el corazón mismo de lo real.

Para configurar una nueva expresión del mundo, para reconstruir o reinventar la realidad con una nueva lógica, el artista se vale de la expresión de su propia vida y de su propia persona. La multiplicidad de recursos retóricos, plásticos y armónicos, permiten transformar al artista en figura y jugar con el mundo de apariencias que brota de su ser.

Los mecanismos de representación son las herramientas para llevar a cabo el juego. La repetición y el ensayo invitan al exceso. El arte autobiográfico es la representación teatral de una mascarada que oculta la imposibilidad de su objeto: el encuentro o la realización del Yo. Una fiesta de disfraces donde, tras cada antifaz, hay una persona que es máscara de su propio ser.

Al final, lo que importa es contribuir al pensamiento y a la cultura de la Humanidad. Que los cuestionamientos sobre la condición humana continúen. Que el mundo y el arte se creen mutuamente y generen el mejor de los mundos posibles (pues hace falta desear y profesar el mejor de los mundos posibles). Y si lo que se busca con el trabajo teórico y creativo es entender y contribuir al ser de nuestra Humanidad, es imprescindible recordar que la persona misma está relacionada con la seducción del artificio que oculta lo real. Hace falta recordar que somos arquitectura, visualidad y poesía: construcciones enigmáticas. Hace falta recordar que la Humanidad necesita del arte, para expresarse desde lo ininteligible.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México: FCE.

Bataille, G. (2008). *El erotismo*. México: Tusquets.

_____ (2008). *La conjuración sagrada*. Argentina: Adriana Hidalgo.

_____ (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo.

_____ (2009). *La parte maldita*. Argentina: Las Cuarenta.

_____ (2002). *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.

_____ (2007). *Lo imposible*. México: Fontamara.

Baudrillard, J. (2008). *De la seducción*. España: Cátedra.

Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México: FCE.

Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. España: Cátedra.

Castillo, M. (2009). *La seducción originaria*. México: Plaza y Valdés.

Deleuze, G. (2009). *Crítica y clínica*. España: Anagrama.

_____ (2002). *Francis Bacon*. Lógica de la sensación. España: Arena.

_____ (2008). *Pintura*. El concepto de diagrama. Argentina: Cactus.

_____ (2009). *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama.

Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés.

_____ (2002). *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés.

Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

Eco, U. (2013). *Historia de la belleza*. China: De bolsillo.

_____ (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.

Elizondo, S. (2000-A). *Cuaderno de escritura*. México: FCE.

_____ (2005). *Farabeuf*. México: FCE.

_____ (2008). *La escritura obsesiva*. España: RM.

García Ponce, J. (2012). *Crónica de la intervención*. México: FCE.

Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Argentina: El Cuenco de Plata.

_____ (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Argentina: Editorial Sudamericana.

_____ (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: FCE.

Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. España: De bolsillo.

Surya, M. (2002). *Georges Bataille*. An Intellectual Biography. USA: Verso.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. España: Seix Barral.

— (2008). *La escritura obsesiva*. España: RM.

Nuestras sociedades están viviendo, como nunca antes en la historia, procesos de mutua interdependencia e interacción a nivel global que desencadenan infinidad de situaciones sociales que se repiten, como la inmigración mundial -documentada e indocumentada-, temas sobre la frontera en los medios de comunicación, más políticas nacionales e internacionales. De ahí también surgen elementos culturales y artísticos que reflejan el momento actual, con contenido sociopolítico, por su papel transgresor y contestatario, sin alejarse de las tradiciones de los pueblos a los que representan. Estos elementos se incorporan en el cine, el arte, la música, etc., y son objeto de análisis de los nuevos estudios interdisciplinarios en la academia, como son los estudios latinos, fronterizos o chicanos. Estos temas tienen cabida en los medios visuales, los audiovisuales, o la industria de la música, en los cuales se representa a la familia, a las tradiciones culturales, al inmigrante, a la inmigración, y a la frontera de ambos lados, donde se destacan los valores culturales que los conectan con sus raíces, con la patria y con la religión que profesan.

Tales manifestaciones culturales tienen un sinnúmero de objetivos claros, como honrar el sufrimiento y/o la muerte, denunciar las irregularidades y abusos, proveer esperanza y fe a los desprovistos, y quizá hasta un poco de evangelización se desataca en sus formas. En los últimos años estas manifestaciones artísticas han dado un giro para enfocarse en la inmigración y el difícil periplo del inmigrante, en una convergencia entre religión, arte y cultura popular.

Por tanto, en el presente trabajo propongo un recorrido por este arte religioso, a la vez que pagano, en muestras artísticas audiovisuales que abordan la jornada del inmigrante hacia los Estados Unidos, exponiendo la iconografía que el inmigrante entiende claramente, y de la que algunas veces ha sido el creador.

En las películas y manifestaciones artísticas sobre inmigración y la frontera, aparecen infinidad de referencias devotas, a veces ignoradas por unos. Mas para otros esta imagería religiosa es parte de su realidad, sus raíces y su cultura. Cabe mencionar que el cine, como medio de comunicación dominante en el siglo XX, y ahora en el XXI, ha sido un factor importante en nuestro entendimiento de la realidad y de nuestra propia experiencia de vida. A través de las películas experimentamos, de manera vicaria, realidades cercanas y ajenas a nuestra vida, y de ahí la importancia de la gran pantalla. E incluso, en menor escala, los videos musicales logran este cometido. Sólo por mencionar algunos representativos, la agrupación mexicana de ‘Los Tigres del Norte’,² fundada en 1968, tiene una colección de canciones que

² Los Tigres del Norte. Sitio Oficial. Agosto 23, 2019. <http://lostigresdelnorte.com/main/>

promueven el folclore de la frontera, con temas de inmigración e inmigrantes. Por tanto, sus videos están llenos de imágenes religiosas y de representaciones de la vida de estas personas y sus sufrimientos al intentar cruzar la frontera, además de su proceso de asimilación a la vida diaria del otro lado del río Bravo.

El cine se vale de alusiones y metáforas religiosas que expresan el fervor espiritual que viven los migrantes en su jornada diaria, en la caminata del cruce fronterizo, o una vez establecidos del “otro lado”, viviendo el “sueño americano” -o la pesadilla-, según se describa. Concepción Bados-Ciria, al referirse a los Estados Unidos como “el Norte”, afirma que “es visto por miles de mexicanos como el espacio abierto a la prosperidad y al progreso, una especie de paraíso al que, sin embargo, sólo se accede con desgarró y pérdida”. Muchos inmigrantes viven en la clandestinidad, sufriendo abusos sin saber que tienen derechos que protegen su dignidad de vida, lo cual los lleva a tener como único recurso de sanación, esperanza y salvación, al Poder Divino.

La escasa educación formal, el desconocimiento del inglés en muchos casos-, el casi nulo conocimiento de las leyes y del modo de vida estadounidense, los lleva a buscar refugio y consuelo en la religión como única salida de esperanza y salvación terrenal. Ellos se entregan a la santa voluntad de su Dios, de sus santos, y a la protección de la Virgen de Guadalupe, aunque sus dogmas o prácticas muchas veces no sean al modo que dicta la Iglesia, sino más bien una forma muy personal de vivir su fe, generando con ello diversos tipos de culto, normas y comportamientos, que alimentan los lazos con sus raíces culturales, con la comunidad y familia que han dejado atrás. Muestras de estos elementos se observan en el video *Guadalupe sin pasaporte* (2012), donde metafóricamente se muestra a la Virgen como una indocumentada que puede extender su manto santo para proteger a quien busque resguardo en ella.

Una vez que como muestra de lo religioso se sistematizan estas creencias y ritos, la gente se vale de diversas expresiones para propagar sus ideas, y es aquí donde las artes plásticas y visuales se manifiestan. Por tanto, presento estas imágenes religiosas, artísticas o artesanales, como práctica y como parte de un género de extracción eclesíástica popular que diseña y da vida a un modelo cultural compartido, un tanto pagano en ocasiones. Un arte que, con un lenguaje perfectamente codificado, acoge, unifica, otorga una identidad y da esperanzas al migrante en su jornada de vida, o en la penuria de su caminar físico para llegar “al otro lado”, donde “el sueño americano” lo espera, según la declaración de muchos. Un arte que exige devoción, porque surge de la necesidad de sentir la Protección Divina en el momento más urgido -sean problemas económicos, enfermedad, situaciones alarmantes e incluso la muerte- cuando el desamparo sólo se cura con el manto sagrado que estas imágenes religiosas representan y confieren.

Lo interesante es que no es la misma contemplación de la fe católica que persiguen los evangelizadores en la participación comunitaria de la parroquia, ni una vida ferviente al modo evangélico, sino algo muy personal, terapéutico y sin intermediarios, que expresa un mensaje claro y directo a sus fieles. En esta devoción religiosa personal, el individuo puede

tener una relación directa con su Dios, la Virgen, el santo de su devoción, o un ídolo, sin necesitar de un intermediario, o de un recinto religioso.

Para lograr claridad en el contenido, estas imágenes y figuras aluden a episodios religiosos, tradiciones, creencias, vivencias y elementos folklóricos característicos de los inmigrantes, especialmente los de la comunidad mexicana, al estilo del arte hagiográfico medieval; esto es, a través de una serie de modelos preestablecidos por la Iglesia ortodoxa, que pretende modelar la vida de los santos, mártires o vírgenes como un instrumento didáctico dirigido a los sectores populares, que las asimilan casi automáticamente.

Estos objetos físicos, marcados por un tono artístico, son un medio entre lo divino y la gente. Son un arte que provee un contexto etnográfico y socioeconómico sobre las circunstancias que se viven en la frontera, desde la perspectiva de los inmigrantes y no sólo la de los artistas. Las escenas que más llaman la atención son las dedicadas a recordar los diversos suplicios padecidos por los migrantes, que evidencian la situación aberrante que viven quienes cruzan por zonas inhóspitas, o caminos menos resguardados, aunque peligrosos para sobrevivir.

Este penoso proceso de inmigración ha motivado la producción de estas manifestaciones visuales, que dan atención a las dimensiones de opresión que se viven cotidianamente. Estas tendencias visuales sobresalen cuando hay conflictos políticos y sociales, porque hacen tangibles los datos que arroja el fenómeno migratorio, y logran materializar las emociones, los miedos, las esperanzas y gratitud durante aquellas jornadas. Desde esta posición, es utilizado con contenido político, jugando un papel transgresor y contestatario (aunque hasta hace poco estos productos comenzaron a tener un valor artístico).

Cabe destacar que el uso de figuras o símbolos religiosos le da un toque de discurso fervoroso al arte sacro, porque apela siempre a la fe, que responde a las dudas de sus creyentes. Además, revela las situaciones individuales por medio de un lenguaje alentador y claro, donde las oraciones, los testimonios, los retiros espirituales, las alabanzas, los diezmos y las meras prédicas -en el caso de la Iglesia- son recursos importantes para orientar la plenitud de una vida santa y bendecida.

Por ejemplo, para los mexicanos -y poco a poco para otros grupos latinos- la presencia de la Virgen de Guadalupe -o imágenes de santos y vírgenes que dan fe y esperanza al individuo y su comunidad- otorga protección bajo su manto y los libera de todo acto de discriminación social o cualquier peligro latente. La imagen de la cruz no es sólo una representación, sino literalmente el signo de los estragos de su travesía. Una cruz, casi un calvario.

Las velas y las veladoras -práctica devocional de las comunidades populares- son una ayuda en el diario sobrevivir la terrible situación económica y social, y brindan un lazo de conexión con los suyos y una relación directa con las divinidades, sin necesidad de intermediarios. También se reconocen como maneras de agradecimiento por la liberación del daño físico o la muerte, que forman parte de las penurias de la vida diaria de los inmigrantes. Se prende una vela para hacer una petición o agradecer los favores recibidos. Estas prácticas crean lazos entre la comunidad, cruciales para subsistir en una sociedad. Otros instrumentos

comunes, además de los religiosos, son: fotografías, pasaportes, o diplomas, que han dejado los caminantes por su paso, haciendo de los santuarios lugares artísticos y de contemplación.

Como se sabe, las festividades religiosas de carácter popular difieren entre los países del mundo cristiano, de acuerdo con lo que la clerecía católica establece. Los mexicanos viven la religión y sus celebraciones a su modo: llenas de colores, comida, tradiciones, sea que se dediquen a los santos, a la Virgen de Guadalupe, o a la virgen patrona del lugar específico. Recordemos lo que escribió Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950): “No es no secreto para nadie que el catolicismo mexicano se concentra en el culto a la Virgen de Guadalupe”, la cual se presentó a los indios mexicanos como una madre que ofrece un regazo y protección maternal de los necesitados.³ Hasta la fecha así es, entre los mexicanos y México-americanos, quienes se desplazan junto con sus tradiciones. Otros grupos hispanohablantes también la han hecho suya, por la fe que le tienen. Por ende, la Virgen “es el amparo de los desprotegidos y desplazados” (Paz).

El guadalupanismo, tan evidente y arraigado, puede considerarse una característica propia y distinguible de lo mexicano. La identificación con ella cobra aún más importancia en la dualidad fronteriza, en la legalidad e ilegalidad, en la coyuntura ‘chicana’, debido a las condiciones de marginación y discriminación que se viven. - “¿No estoy yo aquí, que soy tu Madre?”, le dice la Guadalupana a Juan Diego, y de igual forma la reciben los fieles: como su madre, una madre protectora. Por ello ha pasado de ser un símbolo institucional a ser un elemento de la cultura popular, con gran efecto terapéutico entre los colectivos marginados. “Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. (...) Ella no sólo es un ‘pañito de lágrimas’ que viene a enjugar rostros sufrientes, sino que viene a devolver dignidad [también]”, (Paz, p. 38).

La importancia de la Iglesia católica y de la Virgen de Guadalupe como símbolo de unidad y esperanza para los chicanos y los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos, se ha puesto de manifiesto -en numerosas ocasiones- como fuente de apoyo para las comunidades mexicanas del “otro lado”. Por ejemplo, está la Antorcha Guadalupana México-Nueva York, una asociación⁴ que tiene como objetivo “ser mensajeros por la dignidad de un pueblo dividido por la frontera”, cuyos miembros caminan desde el Cerro del Tepeyac hasta Nueva York llevando un estandarte de la Guadalupana -como lo hicieron grandes personajes de la historia mexicana-, reafirmando así su fe y compromiso con la religión, y especialmente con la Iglesia católica y el símbolo guadalupano (tal como se ha mostrado en muchas películas).

³ Según la tradición mexicana, el 12 de diciembre de 1531, en el Cerro de Tepeyac -al norte de la Ciudad de México-, la Virgen de Guadalupe se le apareció al indio Juan Diego y le encargó que pidiera al Obispo construir una iglesia. Juan Diego pidió esto al obispo, y él le solicitó un signo. En respuesta, la Virgen María imprimió la figura de su aparición en una tela, para Juan Diego y el Obispo. Este es el acto más famoso de la Virgen, y de ahí que sea tan importante en la religión de los mexicanos y de los México-americanos.

⁴ La idea de una asociación dedicada a promover los derechos humanos de los inmigrantes mexicanos y latinos comenzó cuando un grupo de sacerdotes de las iglesias del sur del Bronx, de la Arquidiócesis de Nueva York, se percató de la presencia masiva de un nuevo grupo de inmigrantes que estaban llegando a aquella ciudad. Asociación Tepeyac de Nueva York: <http://www.tepeyac.org/about/index.html>

También está la inclusión del culto de figuras masculinas relacionadas con la inmigración, por el lugar fronterizo donde surgen. Es el caso de Juan Soldado, santo de los inmigrantes. Este culto pagano se explica porque en febrero de 1938 una niña de ocho años de edad fue violentada y asesinada en Tijuana, México. Un soldado de 24 años de edad se confesó autor del crimen, y tras un juicio, fue ejecutado. Poco después, grupos de curiosos comenzaron a propagar noticias de ciertas señales divinas vistas en la tumba del soldado y de este modo dio inicio el culto al soldado muerto. La propagación de testimonios de fe y de milagros ocurridos llevó a la construcción de un altar junto a la tumba. El culto continúa hasta la fecha. Cientos de personas visitan el altar en memoria de Juan Soldado y en busca de favores. La capillita se encuentra cubierta de exvotos en los que se da gracias por los milagros recibidos. Como se sabe, en los exvotos el arte gráfico espontáneo e informal se impregna de figuras sacras. Su popularidad ha ido creciendo porque es un santo que protege a todos, sin importar *estatus* social, identidad, *estatus* migratorio, o religión que se profese. Es un padre protector de los buenos, y de otros no tanto. Ejemplo de una petición a Juan Soldado es la de un migrante, en su deseo por cruzar la frontera:

“Un día déjame pasar a Estados Unidos por la puerta grande [aduana y servicio de migración] sin esconderme de nadie. Juan Soldado, te pido que cuides de mi familia, y te lo agradezco, aunque no soy católico” (Sánchez, 2016).

Al igual que la religiosidad en México, que brota espontáneamente en plazas y caminos, en santuarios, edificios públicos o en la privacidad de las casas, la frontera ha sacralizado espacios alejados del dominio eclesiástico. La frontera México-Estados Unidos se ha convertido en un lugar de migración y renegociación de la identidad. La esperanza, el aguante, la nostalgia y la denuncia se observan en los proyectos de varios artistas que ejemplifican este arte didáctico.

Malaquías Montoya, artista del ‘Movimiento Chicano’ en la década de los años 60 y 70 representa muy bien este arte con su obra *Undocumented* (1981), donde se ve a un hombre cruzar una frontera por entre un alambre de púas que le impide el paso libre y lo hiere.

La frontera se ha vuelto un espacio abierto para la creatividad con activismo. Por ejemplo, en la frontera con Nogales Arizona, el profesor de la Universidad de Arizona, Alfred Quiroz junto con otros, instalaron lo que llamaron el Desfile de la humanidad con figuras de aluminio que representan las experiencias de los inmigrantes al cruzar la frontera (González, 2004), además de ataúdes coloridos que representan un sinnúmero de muertes acaecidas en la zona. Otra muestra que llamó mucho la atención ha sido ‘Kikito’, la foto de un niño sobre un muro fronterizo militarizado, asomándose al otro lado de modo inocente (Dwyer, 2017). Además, cruces blancas que representan las tantas muertes, unas con nombre y otras sin ellos.

El borde se ha adoptado como un lugar geográfico para exhibir estas muestras que visualizan los límites físicos e impuestos, que delimitan a cada país, lo enriquecen y lo matizan, donde la pared o la reja ha sido retomada por varios artistas chicanos como escaparate para colocar obras que honran al inmigrante y su sufrimiento. La pared de hierro es una indicación visual

del choque entre el punto medio de la inmigración y el cruce, dos puntos que se atraen y se rechazan, y que se militarizan de manera violenta para aquellos que pretenden cruzarla. De este modo, a manera de denuncia el artista promueve su arte situándolo en estos lugares emblemáticos, cargados de dolor. Entonces, este arte tan diverso en sus técnicas permite, con un lenguaje claro y lleno de símbolos, presentar lo que no se quiere dar a conocer, lo que se niega debido a la problemática que representa, a la culpa que se niega a enfrentar y reparar con una ley de inmigración comprensiva. Y aquí es donde las artes gráficas, cargadas de elementos religiosos, cumplen su misión evangelizadora, didáctica y conciliadora.

A manera de conclusión, es de notar que tarde o temprano las expresiones culturales incorporan símbolos religiosos para comunicar la esperanza de que habrá una vida mejor, de que la fe mueve montañas, de que no somos huérfanos. En esta contienda, la gente afligida por la angustia y el temor a la muerte construye mitos, ritos y símbolos que le permiten la tranquilidad, o al menos aceptar la idea de que sus vidas están en las manos de Dios y de la Virgen de Guadalupe, cuestión que logra dar ánimos y terminar con el temor del camino al que se acercan.

La religión proporciona coherencia a la vida. Suministra un fondo de significados. Da unidad a los acontecimientos. Guía en las decisiones y da sentido al dolor para que parezca menos doloroso, especialmente en la frontera.

El arte gráfico rescata todos estos elementos para hacerlos accesibles a cualquier persona, sin importar clase, edad, género, o *estatus* migratorio. A la vez que brinda la oportunidad de apreciar el elemento artístico, la parte creativa del autor, sin alejarse del activismo y dejando muy clara la denuncia contra la hegemonía o los responsables que han hecho que el tema de la frontera, y la frontera misma, se torne en un arte inclusivo.

BIBLIOGRAFÍA

Bados-Ciria, C. (1997). “La frontera en el cine mexicano más actual. El jardín del edén: Culturas locales vs cultura global” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 1, pp. 43-62

Dwyer, C. (2017). “As Boy Peers curiously over border wall, his artist asks: 'What is he?'”, *National Public Radio* (npr), sept. 8. <https://www.Npr.Org/sections/thetwo-way/2017/09/08/549491208/as-boy-peers-curiously-over-border-wall-his-artist-asks-what-is-he-thinking>

González, J. (2004). “Art Professor's 'Parade of Humanity' to be installed in Nogales, Mex.”, *The University of Arizona News*, march 4, 2004. <https://uanews.arizona.edu/story/art-professors-parade-humanity-be-installed-nogales-mex>

Guadalupe sin pasaporte. 56 Min. Dir. Carmen alarcón, 2012.

León portilla, m. (2000). *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el nicanmopohua*. México: FCE.

Montoya, Malaquías. *Books and catalog*, agosto 23 del 2019. <http://www.malaquiasmontoya.com/malaquias-montoya-books-catalogs.html>

Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

Sánchez, L. (2016). “Juan Soldado. El santo de migrantes y polleros”. *El Universal*, marzo 11 del 2016. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2016/11/3/juan-soldado-el-santo-de-migrantes-y-polleros>

Jorge Martínez Marín

*Deseando que siga siéndome
extranjero, trascendente, otro, que
siga ahí donde hay alteridad.*
Derrida y Stiegler

Para atender a las implicaciones espacio-biográficas de la ética y la estética en el autorretrato, se trata aquí de deconstruir el concepto de destrucción desde una concepción estructural de la pintura. En la traducción al alemán, realizada por José M. Sáenz, de la novela *El hombre sin atributos* de Robert Musil (1880-1942), se nos remite a “visiones estructurales” como parte de un proceso creador en el que se da una “relación activa” entre la destrucción y la construcción: “Existía además algo a lo que se llamaba expresionismo, (...) quizá presión de visiones constructivas; lo cierto es que éstas, comparadas con las tradiciones artísticas, eran también destructivas, de suerte que podían llamarse simplemente *estructurales*” (Musil, 2004, p. 462).

Una *praxis estructural* como reflexión y su referente *práxico* hayan su referencia en el ensayo “Filosofía del arte, filosofía de la muerte”, de Thomas Harrison, quien en torno al arte moderno comenta la novela de Musil: “(...) un estrujamiento de *visiones constructivas*, (...) comparadas con la tradición artística eran *igualmente destructivas*, por lo que llamarlas sencillamente estructurales no compromete en absoluto, y la frase ‘concepción estructural del mundo’ suena como bastante respetable” (Vattimo, 1999, p. 32). En adelante, seguimos esta traducción del italiano al castellano de Víctor Magno Boyé, pues con ello una concepción estructural se diferencia con claridad del estructuralismo.

Más allá de la diferencia de traducción, a esta visión se le muestran prácticas que, sin maniqueísmos para con el concepto de destrucción, perfilan una actividad creadora-estructural en la que se implican aspectos éticos y estéticos en la diferencia del tiempo y el espacio. Éticos, por referir a la reflexión sobre las consecuencias morales de la *praxis* de destrucción-creación. Y estéticos, por remitir a problemas de significado, sintaxis, y de pragmática. Aspectos que tienen necesariamente relación con lo biográfico, para el caso del autorretrato como marca existencial en la existencia. Esto en cuanto “(...) debe distinguirse en especial entre lo ‘óntico’ y lo ‘ontológico’ de la ‘existencia’, denominando lo primero ‘existencial’ y lo segundo ‘existencialio’” (Gaos, 1996, p.24).

En su polisemia, y conforme a una mirada de larga duración, una concepción estructural del arte atañe a las culturas precuahtémicas, y en términos generales, a las de América, o, mejor dicho, de *Abya Yala*. En México, con una cosmovisión dualista del mundo, o *Tlaltikpaktli*, se tapaban o destruían pirámides, y con ello se construían otras. Así se creaban o edificaban diálogos con su panteón. Para el caso, este tapar es aquí considerado en un sentido estructural,

ya que, sin ser destruida, la pirámide dejaba de tener sentido como referente visual, pero se convertía en parte de la estructura o soporte. La antigua pirámide se integraba, así, a un mundo donde la destrucción-construcción formaba parte del devenir cósmico en el que tiene su lugar el *tlacuilo* o *tlahcuilo*, el que escribe pintando, a manera de un creador que deja su marca vital.

También, para fundirse con el fuego nuevo, la destrucción marca la muerte con el *tlaueueloani*: “(...) el que derriba, destruye” (Simeón, 1999, p.692). La violencia, en este quehacer precuahuémico, es de las que “(...) rompen con caminos viciados que no conducían a nada. (...) Son violencias nobles y heroicas, principescas y besuconas” (Boullosa, 1997). Una violencia destructiva se realizó por parte de los colonizadores, pero en este caso, fue parte del despojo y del genocidio como producto de la creatividad perversa, la afín a violencias, “que rompen sin encontrar, arrancan sin dejar nada a cambio, y tumban” (Boullosa, 1997).

En distintos tiempos y espacios -por así decirlo-, Paul Cézanne, como *tlahcuilo-tlaueueloani*, requería de procedimientos de creación-estructiva: “A menudo, Cézanne tomaba un cuchillo y rayaba lo que había logrado pintar durante un arduo día de trabajo, o en un ataque de furia arrojaba su obra por la ventana” (Brodskaya, 2013, p. 30). En este caso y desde una perspectiva dialéctica, la obra destruida se asimilaría a los procesos heurísticos como parte de una experiencia biográfica, existencial, y para el caso, existenciaría. En México, José Clemente Orozco nos remite a la destrucción de la tradición creadora convencional; esto, con “Caminos”, en que se va del “asunto hacia la plástica”, pero también de la...

...plástica hacia el asunto. I. Invención pura, desarrollo sin ninguna referencia directa de la realidad. II. Invención, pero buscando después la confirmación o la rectificación de la realidad. III. Exploración de la realidad para seleccionar, transformar, cultivar. De todos modos, el cuadro es un mundo aparte, un mundo nuevo (Orozco, 1983, pp. 25-26).

Con Harrison, pensamos estos caminos o procedimientos a manera de “(...) exploraciones de los vehículos del conocimiento y de la acción” (Vattimo, 1999). La memoria se inventa caminos de formación artística, vivencias pasadas que, como espectros caprichosos, son invocados y se nos aparecen entre lo real y lo imaginario con el autorretrato, que como despresentación explora la expresividad material en favor de un arte que destruye la tradición de la imitación o mimesis del idealismo platónico, y la diégesis o re-presentación aristotélica.

Escribe Jacques Derrida que “lo que no se puede representar es la relación de la representación con la presencia llamada originaria. *La re-presentación también es una des-presentación*” (Derrida, 1998-1, p. 257). A partir de esta consideración, y en torno a la representación, el autorretrato *es* en el enigmático adentro y afuera de la persona, pues desbordando su marco el autorretrato es como un *párrergon*: “(...) Se ubica contra, al lado, y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro” (Derrida, 2005, p. 257). Sin menoscabo del tiempo y el espaciamento del encuadre de los

límites físicos de la obra de arte, el autorretrato como despresentación está en el *entre* de la persona y del mundo; de lo soñado y de la materia; de lo pensado y lo imaginado sobre uno mismo; de la vida y la muerte, a sabiendas de los límites del anhelo de presencia de la representación del Yo.

El autorretrato, como despresentación, encuentra su condición de *párrergon* entre la persona y la colectividad, pues otra cosa -y en términos marxianos- sería una “robinsonada”. Y es que lo humano se conoce y comprende como “(...) una serie de relaciones activas (un proceso) en que, si bien la individualidad tiene la máxima importancia, no es, sin embargo, el único elemento digno de consideración” (Gramsci, 1979, p. 27). El autorretrato desfunda conceptos-fetichismo, como el del sujeto como lo subyacente o el *subjectum*, y “es puesto en mi lugar” para, como un aparato, derrumbar al Yo para darle espacio y tiempo al otro que se es en el propio Yo despresentado:

“... *Ese aparato era yo, es él quien acaba de escribir esta frase*. No es que sea un yo o un para mí, sino que es puesto en mi lugar y yo no es más que la estructura diferenciada de esta organización, absolutamente natural y puramente artificial, lo bastante diferenciada para contar en ella el momento o el lugar de la ilusión autárquica y del sujeto soberano” (Derrida, 1968).

Sin anhelo de presencia en la re-presentación y con relativa auto determinación, en un proceso estructivo de hominización uno se hace su retrato como “(...) fuego de artificio en el vacío” (Florido, 2014, s.p.). Pero el vacío del sujeto soberano implica una posición no necesariamente pesimista. Desde una concepción estructiva, el ánimo festivo existenciarío de cierto nihilismo trágico compete a las artes como *praxis* creadora (Sánchez Vázquez, Adolfo, 1980). Nihilismo que, en la existencia, adquiere una especificidad entre lo que es cotidiano y lo que es extraordinario en el *tlalticpac*, como “estar sobre la tierra y volver a ella” (León-Portilla, Miguel, 1980, p. 200). *Tlalticpac* en el que “lo que *es* repele el abrazo verbal y la experiencia íntima no nos revela nada fuera del instante privilegiado e inexpressable” (Cioran, 2005, p. 26). Con el arte deviene lo existenciarío entre la persona y la colectividad, en el instante privilegiado del *párrergon* entre la vida y la muerte.

En el instante existenciarío del corazón poeta trashumante, y tal como lo piensa Lévinas, se asume la responsabilidad con el otro mortal (Derrida, 1998-2, p. 26), con actos de resistencia creativa a la Nada. Actos festivos, o de humor nihilista trágico, y es que la vivencia creadora o recreadora implica un encuentro sensorio-racional con lo que somos. Aunque, como escribe Cioran, “el ser mismo no es más que una pretensión de la Nada” (Cioran, 2005, p. 26). Sin embargo, con el propio rostro y cuerpo como huella, con el autorretrato se emprenden las trashumancias que uno es con el *gram*, porque “la marca, el *gram*, la huella, la *différance*, conciernen diferencialmente a todos los seres vivos, a todas las relaciones de lo vivo con lo no vivo” (Derrida, 2008, p. 125).

Con el *gram* se crean las huellas de la alegría existenciaría en su *diferencia*: “Ahora bien, la palabra diferencia (*différance* / con *e*) nunca ha podido remitir así a diferir como temporización

ni al diferendo (*différend*) como *polemos*. Es esta pérdida de sentido, lo que debería compensar -económicamente- la palabra diferencia (*différance* / con *a*)” (Derrida, 1968). La *diferancia* se marca en el camino como tiempo y encuadre, *gram* o huella que “está ligada a la obra del espaciamento. El espaciamento insinúa, dentro de la presencia, un intervalo que no separa solamente a los diferentes tiempos de la voz y del canto, sino también al representado del representante” (Derrida, 1998-1, p. 257). Con el autorretrato como *gram*, se crea o recrea el camino del código:

Seguir el camino del código -*amoxohtoca*- implicaba ‘descodificar’ su contenido. En tal proceso “se hace oír” lo que con glifos y pinturas expresaba el libro. La oralidad, con raíces en la antigua tradición, podía enriquecer a veces la evocación, estimulada por lo representado en el código. Quiero decir con esto que las ‘lecturas’ del código podían tener variantes (León-Portilla, 2013, p. 74).

Cuando este retrato es artístico, el *gram* es leído en voz alta en el camino del código, con múltiples interpretaciones del corazón poeta. Visto así, entre la naturaleza y el artificio, el corazón poeta se despresenta en el espejo del autorretrato como *gram* o la marca del movimiento, del cambio, del tiempo y encuadre de la vida gestándose y desgastándose. Es decir, el *gram* es como una huella que, para el caso del autorretrato, marca al artista en tiempo y encuadre, en su naturaleza y en su artificio. A la letra, señala Machado: “En las épocas en que el arte es realmente creador -dice Mairena-, no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta” (Machado, 2001, p. 56).

En su trashumancia, este corazón poeta no cree, sino que siente y piensa que va en pos de algo. Escribe León-Portilla que “(...) ‘dar su corazón a alguna cosa’, (...) ‘ir uno en pos de algo’, se refiere así al corazón (*yóllotl*)-voz derivada de la misma raíz de *ollin*, movimiento- al aspecto dinámico, ‘buscador’ del Yo” (León-Portilla, 1980). Desde esta perspectiva trashumante-heurística, el rostro y corazón *in ixtli, in yóllotl* del poeta, se va despresentando culturalmente con su ética y estética, pues siguiendo a León Portilla: “Valiéndonos de la expresión náhuatl que designa al hombre ‘dueño de un rostro y de un corazón’, podría decirse que la suprema creación de los seres humanos, su cultura, posee asimismo rostro y corazón propios” (León-Portilla, 1983, p. 191). Tras la persona, la comunidad y la cultura, se despresenta el Yo, a sabiendas de la diferencia racional y sensible del propio sujeto como constructo sociohistórico y polisémico. Sin la verdad sobre lo que uno es, el autorretrato se abre a lo inexponible, le despresenta a uno mismo como movimiento u *ollin* indeterminado en su polisemia, pero también como lo experimentado en cuanto sentir y pensar en torno a los distintos niveles de realidad en los que uno es; entre ellos, el arte, la estética y la ética.

Pero ¿de qué modo la diferencia y relación de lo sensible-racional se expresa en el autorretrato? Más allá de las múltiples técnicas de las artes visuales, lo sensible y lo racional, en su diferencia y relación, se despresentan en el autorretrato como tachadura del anhelo de presencia. Esto implica que el *gram* pictórico, en su *diferancia*, no expresa en absoluto la relación entre la presencia del sujeto y su representación. Pero el autorretrato sí atestigua el camino del código

donde se realiza la interpretación que se crea y recrea; esto, a partir del *gram como* *diferancia* de sentires y pensares, incluso deformados.

Emanuel Kant nos remite a los límites de la representación como imitación. Con ello, la mimesis, la diégesis y la despresentación se abren al carácter inexponible de la idea. Sin anhelo de presencia, la idea del propio Yo es susceptible de un trabajo de deformación inimitable: “(...) esa imitación viene a ser servilismo cuando el discípulo lo reproduce todo, hasta aquello *que el genio ha tenido que dejar pasar como deformidad*, porque no podía suprimirlo sin debilitar la idea” (Kant, 1991, p. 286), (cursivas nuestras). Un arte estructivo, en su permanencia histórica o relativa, va en contra de costumbres sustentadas en prejuicios; por eso, sin maniqueísmos, está abierto al sentir y pensar sobre la destrucción y la construcción en los procesos artísticos o creativos, en general. También se abre a la relación entre la presencia y la ausencia, lo que se expresa con el arte del autorretrato como despresentación-deformación de lo mutante de la ilusión del Yo:

La ilusión -dicho de otro modo, la verdad de lo que parece presentarse como la cosa misma frente a mí, en la abertura completamente ‘natural’ y sin tregua por sí misma regenerada de mi rostro o de la escena- no habrá, pues, sido más que el efecto de lo que a menudo se denomina ‘dispositivo’ (dispositivo deformante, constantemente activo), (Derrida, 1968).

Con el autorretrato, el corazón poeta va tras el movimiento espaciotemporal de la existencia. Se trata de un diálogo trashumante con uno mismo, que va marcando momentos que, eventualmente, son existenciaros. Momentos vitales en que se habitan distintos niveles de la realidad (Nicolescu, 2007). Los que se viven con la conciencia de ir en pos de la despresentación-deformación de uno mismo con el espejo infiel del autorretrato. Aun ante la muerte y la nada, para que el momento o instante existenciaro deje marca de aquello por lo que va el corazón del poeta, es pertinente cierto humor nihilista trágico para la resistencia creativa a la Nada. Para ello, con sentido estructivo y sin anhelo de presencia en la imago-espejo del autorretrato, el artista se hace de una voz interior en la que no cree porque, como lo señala el poeta Antonio Machado: “Cuando el hombre deja de creer en lo absoluto, ya no cree en nada. Porque toda creencia es creencia en lo absoluto. Todo lo demás se llama pensar” (Machado, 2001, p. 72). Por eso, con el autorretrato se siente y se piensa contra cualquier creencia en absoluto. Por así decirlo, a una voz vital y en contra de la ultratumba, le invoca el artista y se le aparece en medio de Cronos, que domina la vida y la muerte. Pero también se aparece en los instantes vitales de *Aión* y sin duda en el tiempo, como instante para la oportunidad creadora, existenciaro de *Kairós*, tiempo en que esta voz que invocamos con el autorretrato se pregunta: “¿soy yo el de la voz, con este elemento matérico-gráfico?”, y “¿sólo me despresenta esta *imago*?”. Por lo pronto, a esta voz se la experimenta como *gram*, arqueescritura, huella de un sentir-pensar que busca penetrar en los cauces de la despresentación concreta: la de lo que se está siendo o creando con sentido ético-poético ante la muerte y la nada.

Al parecer, lo poetizado (este existenciaro sentir-pensar) se realiza con el autorretrato como actividad estructiva; aquella en la que un sentido auto crítico incumbe a la realización técnica, pero y en especial, a la práctica de veracidad de la propia despresentación. Desde esta

perspectiva, en el autorretrato se escucha una voz interior que no es la voz de la verdad, sino verdadera, en cuanto existenciaría. Se trata de la relativa conciencia de sí mismo. Voz interior que al pintar un autorretrato marca el carácter trashumante del artista; es decir, de quien que se toma la libertad de ser existenciarío con la creación, como así sucede con autorretratos que marcan-deforman la idea de uno mismo en diversas técnicas de despresentación del rostro y el torso.

Sin embargo, el autorretrato también puede tener los pies en la tierra y ahí despresentar-deformar distintas actividades como, por ejemplo, tocar el piano, transformarse en hindú, usar o no sombrero, leer, pintar, tener amigos o vivencias interiores. Es decir, la suma de la vida, sus querencias y andanzas, son invocadas en el autorretrato, y se nos aparecen como viejos o recientes espectros de la memoria de lo vivido.

El autorretrato, de entre otros géneros pictóricos, es el que mejor personifica a la maldad; esto, desde el idealismo platónico, que señala que la pintura y la escritura son maléficas porque callan. Desde una concepción estructural de la pintura, el autorretrato, con su silencio, subvierte el anhelo de presencia, pues desde su cualidad matérico-gráfica, algo significa e implica como *praxis* creadora o *práxica* (Bourdieu, 2000), la que entre la vida y la muerte se realiza como espaciamiento, como con el *gram* del instante existenciarío en su paradójica “ausencia-presente”.

Al arte estructural que nos ocupa, se le concibe aquí como *praxis* conscientemente intencionada. En especial, y a saber, para que entre la vida y la muerte sea “querida humanamente la gente”, o dicho en náhuatl, *ne-tlaca-naco* (Portilla, 1980, p. 71). Por eso hoy, en contra de la individuación capitalista, con lo poetizado en el autorretrato y con otras manifestaciones temáticas y géneros pictóricos, contra el éthos, el dominador, y apoyados en Bolívar Echeverría, se realizan “(...) *de-formaciones* de las formas establecidas” (en Aguirre, et al., 2004, p. 109). Y es que este arte despresenta-deforma tanto el anhelo de presencia de otredades sublimes, como la creencia en conceptos fetiche o de lo dado como un absoluto, ya sea la comunidad, la cultura, o uno mismo, en lo representado. Con las artes, entre otras, las del autorretrato, y para que sea “querida humanamente la gente”, invocamos y se nos aparece cierta despresentación-deformación que, sin anhelos de presencia, tiene que ver con lo que nos imaginamos de nosotros mismos. Escribe Kogan que:

El término de imaginación -estima Bachelard- habría que reservarlo sólo para la actividad creadora de lo imaginario; lejos de ser la imaginación una facultad que recoge datos de la sensibilidad, lo que ella hace es sobrepasar la aprehensión de lo real; lejos de ser una facultad de formar imágenes, lo que ella hace es *deformar las imágenes abstraídas de la percepción* (Kogan, 1986, p. 143).

Con la creación estructural del autorretrato, y para que sea “querida humanamente la gente”, ésta se despresenta-deforma con cierta alegría destructiva-constructiva, subversiva o existenciarío-estructural. Esto es, con un sentido del humor nihilista trágico de resistencia ético-poética a la Nada. Con ello y sus singularidades civilizatorias, la gente deforma, o con

humor, tacha lo “dado” de los propios rostros de lo fatal. Sobre este tchar, escribe Derrida: “Bajo sus trazos se borra, quedando legible, la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma de signo” (Derrida, 1998-1, p. 32). Así, con la tachadura de lo dado por visto o percibido, el autorretrato deviene *párergon* o la ocasión para sentir y pensar en cada tiempo y encuadre de nuestras epocalidades trashumantes. Es este acompañarnos y situarnos lo propio del autorretrato, huella del instante existenciarío de quienes con su corazón poeta insisten en ir al encuentro con la creación como fuego de artificio en el vacío. El autorretrato, entonces, es pertinente para la vida, para su despresentación trágica. Con él se abraza el rostro y corazón del creador-estructural, que existe consciente de lo relativamente indeterminado de sí en el *tlalticpac*.

Pero es el autorretrato, como marca existenciarío o fuego de artificio en el vacío, ¿cosa del aparecer y la significación de la resistencia a la muerte y a la nada? Por lo pronto y con sentido del humor, desde la vida, el autorretrato es con la *imago* del propio rostro y corazón su marca existenciarío. Con ello, la práctica del autorretrato incide en el espacio biográfico para, con la despresentación del propio Yo en lo indeterminado, seguir el camino del código y destruir-construir sus glifos, escrituras, huellas, tachaduras... pinturas y pentimentos.

Porque así, trashumantes, al artista y al recreador les es posible vagabundear sin culpa, equivocarse y mantener el humor de la alegría existenciarío, para, aun errando, insistir en destruir-construir para crear despresentaciones deformantes.

Esto, a sabiendas y siguiendo a la letra a Séneca, de que *Errare humanum est; sed perseverare diabolicum*. Vaya... errar es humano, pero perseverar en el error es diabólico.

BIBLIOGRAFÍA

Brodskaya, N. (2013). *Cézanne*. México: Advanced Marketing.

Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. México: Gedisa.

Boullosa, C. (1997). *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara.

Cioran, E. M. (2005). *Adiós a la filosofía y otros textos*. España: Alianza.

Cioran, E. M. (2004). *Breviario de podredumbre. Una tormenta de lucidez*. España: Punto de lectura.

Derrida, J. (1998-2). *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*. España: Trotta.

_____ (1998-1). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

_____ (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. España, Trotta.

_____ (1968). *La diferencia*. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>

Echeverría, B. (2004). *Chiapas, en perspectiva histórica*. México: UAQ.

Gaos, J. (1996). *Introducción al Ser y el Tiempo de Martin Heidegger*. Méxic: FCE.

Gramsci, A. (1979). *Introducción a la Filosofía de la Praxis*. México: Premia.

Kant, M. (1991). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.

Kogan, J. (1986). *Filosofía de la imaginación*. Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía. Argentina: Paidós Studio.

León-Portilla, M. (2013). *El destino de la palabra*. México, FCE.

Machado, A. (2001). *Canciones y aforismos del caminante*. España: Edhasa.

Nicolescu, Basarab (2007). “Transdisciplinariedad y educación con arte”. *Escuela Nacional de Trabajo Social, UNAM, Internacional Center for Transdisciplinary Research*. <http://nicol.club.fr/~ciret/> - Lastmodified: Fri, Mar 2, 2007.

Orozco, J. C. (1983). *Cuadernos*. México: Cultura SEP.

Sánchez Vázquez, A. (1980). *Filosofía de la Praxis*. México: Grijalbo.

Siméon, R. (1999). *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI.

_____ (1980). *La Filosofía Náhuatl, estudiada en sus fuentes*. México: INHA-UNAM.

_____ (1983). *Antología. De Teotihuacán a los aztecas; fuentes e interpretaciones históricas*. México: UNAM.

Vattimo, G. (et al.) (1999). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. España: Gedisa.

EL CADÁVER COMO CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE
INTERCAMBIOS SIMBÓLICOS

Hugo Chávez Mondragón

Comencemos con una frase de Jean Baudrillard, propósito del tema de la muerte: “La vida tiene sus atractivos, pero la muerte tiene sus encantos” (Baudrillard, 2008, p. 84). Esa seducción por la muerte, el encanto y fascinación que provoca, parece potencializarse en relación con ciertos lugares que se han convertido en depositarios de cuerpos para -se dice- formar parte de algo “más grande” que la individualidad: las estadísticas.

La relación cuerpo y arquitectura ha sido estudiada, cuando menos, desde el siglo XVI, en CesareCesariano, FraGiocondo, Diego de Segredo, Caramuel. El cuerpo perfecto, hecho a imagen divina, fue la medida de todas las cosas: columnas, puertas, paredes y suelos, como es el caso del templo de Salomón.

Siguiendo esta línea, Juan Antonio Ramírez se dio a la tarea, durante la conferencia magistral de clausura del XI Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo en Madrid (1999), de exponer algunas de las relaciones entre el cuerpo humano y la arquitectura, metáforas que derivan en métricas de lo muscular, pasillos cual intestinos, bocas que son puertas, piernas como columnas, pliegues del rostro y relieves, ventanas como ojos, la cocina como el corazón de la casa, y la alcoba como la zona oscura o inconsciente de pensamiento que se construye con hormigón, metal, agua y arena. (Jeremy Bentham hubiera estado contento de leer a Ramírez.)

Más allá de las relaciones metafóricas y metonímicas notables en los rastreos de Ramírez alrededor de la representación en el arte y la arquitectura, me interesa la forma en que se dota de significado la relación muerte y/o suicidio con ciertos espacios. Es decir, tengo una preocupación que llamaría “corporal y habitacional”, donde puede pasarse del cuerpo como un templo al templo (puente, viaducto, edificio, etc.) como un *corpus*.

Un habitar desde la muerte, como en el caso de los cementerios, de los cuales -retomando a Elías Canetti- podemos sugerir se trata de masas cerradas, en tanto que exista un conteo de quiénes y cuándo han muerto, para dar cuenta del momento en que han sido sepultados, aunque con el paso de los años y el deterioro de los materiales se da entrada a tumbas sin nombre o una indeterminación del número debido a la pérdida de tales registros en, por ejemplo, los incendios que han ocurrido en cementerios.

Un imaginario corporal de la trascendencia, unido a una estrategia en el incremento de la densidad (una característica de la masa enunciada por Canetti), donde la batalla de fuerzas en la que un cuerpo se resiste a la muerte es sustituida por el “dejarse ir”, “dejarse caer”, como el desvanecimiento del cual hablará Jean-Luc Nancy en relación con el sueño: “Como

la muerte, el sueño, y como el sueño, la muerte, pero sin despertar. Sin ritmo de retorno, sin recuperación, sin nuevo día, sin mañana” (Nancy, 2007, p. 57). La tumba como un lugar íntimo, un espacio para el descanso que de no existir no sólo deja en pena a los muertos, sino que apena y acosa a los vivos. El visitante del cementerio sabe que “a sus pies yacen muchos desconocidos, todos densamente apiñados. Su número es indeterminado, aunque ciertamente es elevado, y cada vez son más” (Canetti, 2005, p. 328). Donde cada uno de los sepultados pasa del estado de vigilia al de vigilante. Unos vigilantes del espacio, capaces de interactuar con el mundo de los vivos, como en las ficciones de *El libro del cementerio* (2008) de Neil Gaiman o *Cementerio de mascotas* (1983) de Stephen King.

Por su parte, la escritora mexicana Valeria Luiselli comienza su libro *Papeles Falsos* (2010) con las siguientes palabras:

Buscar una tumba en un cementerio es parecido a buscar un rostro desconocido entre la multitud. Ambas actividades generan en nosotros una misma manera de ver y de estar: a cierta distancia, cada persona podría ser la que nos espera; cualquier tumba, la que buscamos.¹

En el cementerio se es uno de muchos, se abona a la muchedumbre durmiente, la cual puede tener un sueño ligero.

Sugerente prevalencia del espacio sobre el tiempo, como una revelación dada desde la antropología, donde nunca se trata del espacio de manera homogénea y vacía, sino que siempre está cargado de cualidades y significaciones: “el peso de la historia”. Sin embargo, estas significaciones no han de estar establecidas por un orden de causalidad indiferente o aleatorio. Se trata, más bien, de un pensamiento exterior que se posa entre los bordes del ladrillo y el metal de las varillas, capaz de poder intervenir en la vida real. Tal y como ocurre en el rastreo etno-arquitectónico que realiza el director de cine Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Aparicio (o el hijo del escritor Juan Rulfo, para una referencia más inmediata). En el año 2006 presenta su segundo largometraje, titulado *En el hoyo*. Que éste trabajo documental recibiera una docena de premios internacionales permite sugerir que, pese a que su temática es la muerte, los cruces entre teoría, investigación y producción fílmica gozan de cierta vitalidad. Es un cine que lo mismo sirve como entretenimiento, investigación formal y curiosidad científica.

El trabajo documental trata sobre una serie de pasajes y entrevistas a los trabajadores de la construcción del segundo piso del periférico en la Ciudad de México. Una especie de arquitectura cadavérica y abono de cuerpos es lo que de manera fenomenológica se puede localizar con sólo darse una vuelta, identificando los pequeños monumentos dedicados a quienes perdieron la vida durante su labor, los cuales son también una forma de pensar el desplazamiento del cementerio como economía de los cuerpos muertos hacia zonas más cercanas, o al menos más transitadas, de lo que implica las visitas esporádicas o casi nulas

¹ Luiselli, 2010, p. 13.

para limpiar una lápida o cuidar que no se hayan cubierto de hierba, e incluso basura, los metros cuadrados bajo los cuales reposa un cadáver familiar.

A su vez, considerando que la cantidad de cenotafios que igualmente se encuentran sobre algunas vías en carreteras rurales, siempre son menos de los que en realidad deberían de haberse colocado, ya que es una práctica que requiere sensibilidad relacionada con el momento del fallecimiento y la dotación de un significado espacial.

Entre los comentarios más relevantes para la temática aquí referida, encontramos que toda gran estructura *pide carne*, o por lo menos eso dice el imaginario de quien pasa los días en labores de construcción donde no se recibe premio o reconocimiento alguno, pues éstos se los queda el mandatario que propone la obra. Es una especie de saber popular que refiere al sobrante, pues los cuerpos de quienes mueren en la obra no son los que habitarán, ni los que han de terminar de construirla, ya que de ser así dicho ritual carecería de sentido.

La muerte tributaria que presenta el segundo piso vial en la capital mexicana permite procesos de rostrificación sobre el concreto, pues estas almas perdidas –según la voz de uno de los entrevistados- pueden quedarse sosteniendo o vagar entre las columnas y el borde la carretera, atrapados en un espacio que no les queda sino recorrer por la eternidad, pues a la par de hormigón y varilla se necesita el calcio de los huesos para toda estructura que se considere “grande”. Y lo más curioso es que de una u otra manera estos fallecidos siguen trabajando, pues son quienes sostienen la estructura, al punto tal que una construcción donde no ocurren o se provocan muertes está destinada, simbólicamente, a derrumbarse, tal y como el mundo no se cae porque el hermano de Prometeo, Atlas, lo sostiene.

Curiosamente, este esquema de pensamiento se puede rastrear transfronterizamente, hasta estudios ligados a la construcción del Canal de Panamá, con los aproximados 20,000 afroantillanos que murieron aplastados o ahogados. O estadios en Argentina, puentes en Francia, o muelles en la India. Por no referir a lo que resulta obvio hasta por su carácter monumental, como las pirámides en Egipto, la Muralla China, o el Taj Mahal.

Así, el círculo se cierra en un pacto: el vivo cuida el sitio donde descansa el cadáver y el muerto sostiene sus edificaciones.

En México, a quienes fallecen así se les conoce como “emparedados”, y son un tipo de preso simbólico que, cuando menos, se rastrea hasta Jericó (7,000 años antes de nuestra era), donde se creía que enterrar niños vivos ayudaba a la fortaleza de los muros por la consistencia de sus huesos. Un pensamiento que, se sabe, estaba también en la construcción de iglesias en ciudades como Puebla, o en la leyenda urbana del Estadio Azteca, según la cual los arquitectos encargados del coloso ordenaron la selección y entierro de entre 30 a 40 trabajadores para el soporte de las columnas principales.

Habría dos opciones cuando hablamos de la muerte: una pasividad en la espera de su llegada -la cual inevitablemente se presentaría-, o una búsqueda por acelerar ese proceso; es decir, una muerte que le pertenezca al sujeto, en tanto que es quien decide en cuál momento se

presenta. A esta acción se le conoce como “suicidio”, y de la cual me gustaría hablar como una forma más de relación entre arquitectura y muerte.

Pero antes, sobre la modalidad pasiva nos dice Jean Baudrillard en su texto *El intercambio simbólico y la muerte*:

El trabajo es una muerte lenta. Esto se entiende generalmente en el sentido de la extenuación física, pero hay que entenderlo en otra forma: el trabajo no se opone, como una especie de muerte, a la ‘realización de la vida’. Ésa es la visión idealista. El trabajo se opone como *una muerte lenta, a la muerte violenta*. Ésta es la realidad simbólica. El trabajo se opone, como muerte diferida, a la muerte inmediata del sacrificio. Contra toda visión piadosa y ‘revolucionaria’ del tipo ‘el trabajo (o la cultura) es lo inverso de la vida’, hay que sostener que la única alternativa al trabajo no es el tiempo libre, o el no-trabajo: es el sacrificio. (Baudrillard, 1980, p. 53)

Por ello, el poder del amo quiere mantener al trabajador, no matarle, porque hacerlo implicaría que después no tenga quién trabaje. Lo quiere necesitado de su empleo, pero no hasta que fallezca. De hecho, que muera en el trabajo le acarrea más problemas que soluciones. Por eso lo importante es que no tenga otra opción, que se sienta obligado a trabajar por el motivo que sea, incluso se trate por el supuesto de que “todo mundo lo hace”. De modo que, ante tal contexto, la solución expuesta por Baudrillard es: “Puesto que él vive de mi muerte lenta, le enfrento mi muerte violenta” (Baudrillard, 1980, p. 61).

Decido hacer algo con mi cuerpo; de entrada, abandonarle a su suerte material, afectando su función productiva, pues se piensa como un sujeto que no dio el rendimiento esperado en la inversión personal (familia) y estatal que se hace de él, donde apenas jubilado, o con una prescripción de inútil para los medios de producción, se convierte en un cuerpo a espera de la muerte, y del cual se daría un mayor uso en este tipo de rituales, como el intercambio simbólico con la muerte para el soporte de la construcción. Pero la muerte es caprichosa, selectiva, y si se le ofende con cuerpos deformes puede cobrarse la vida de otros. Por ello no basta cualquier cuerpo para algunos de estos sistemas de pensamiento. Deben ser cuerpos vigorosos que, como Atlas, sostengan el concreto, casi como disfrutando por ello.

Revisemos estos espacios donde se acelera la llegada de la muerte, como quien, aburrido de la película de su vida, decide adelantarla hasta una duración indeterminada, en la cual no encuentra final alguno, sino que debe generarlo, denotación de la ausencia de creatividad para quitarse la vida por la certeza de lo estadístico.

Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), anualmente se suicidan más de 800,000 personas en el mundo; esto es, un suicidio cada 40 segundos, de acuerdo con las estadísticas. Un porcentaje que se prevé aumentará en un 100 % a lo largo de la presente década.² En

² Página oficial de la OMS. http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/infographic/es/ (consultada el 9 de octubre del 2017).

la mayoría de los casos, no sólo por decepciones amorosas, sino por motivos de trabajo, sea porque han sido despedidos o simplemente por hartazgo de su labor.

Algunos de los sitios tristemente habituales para el suicidio son el puente *Humber*, en Inglaterra. O La Brecha, en Australia, donde un promedio de 50 personas al año se suicida y otras 150 son salvadas de su muerte por los rescatistas. O *Beachy Head*, también en Inglaterra, donde el porcentaje es menor: 30 sujetos al año, en promedio, que consiguen su objetivo, y otros cientos que son salvados desde antes de lanzarse o ya en el mar. O el puente sobre el río *Yangtze*, en China, con uno o dos centenares por año. O las cataratas del Niágara, con sus más de 3,000 suicidios registrados. O el viaducto del Príncipe Edward, conocido como un imán para los suicidas, donde se registra un estimado de un suicida cada 22 días.

Destaca también, en Norteamérica, el *Golden Gate*, que días antes de terminarse su construcción ya formaba parte de estas estadísticas de fatalidad. De hecho, la frecuencia es tal, que puede hacerse una cartografía de lado a lado para identificar, dentro de su estructura, los sitios favoritos para saltar, con promedio de un suicidio cada dos a cuatro días.

El documental del 2006, *The Bridge*, dirigido por Erick Steel, muestra de manera testimonial los motivos de algunas personas para saltar del *Golden Gate*. Durante las casi dos horas se busca una explicación en los comentarios de familiares y amigos de los suicidas registrados, sin dar con una conclusión satisfactoria. Entre el desamor, la enfermedad mental y el desempleo, no parece haber una mejor salida que “el salto”. Y se dice que las probabilidades de sobrevivir a un salto del puente son las mismas que se tienen al recibir un disparo en la cabeza.

Con cerca de 10,000 horas de material registrando el puente se captaron 24 suicidios e intentos notorios. El documental está inspirado en el artículo *Jumpers*, que Ted Friend publicara el 13 de octubre del 2003 en *The New Yorker*, donde se hace un recuento de algunos suicidas célebres en la estructura, como Roy Raymond, el fundador del *Victoria’s Secret* en 1993. A la par se comentan algunas iniciativas para evitar los suicidios, pues resulta llamativo cómo el puente se ha convertido en un ícono en esa lamentable práctica, sobre todo en relación con otros puentes cercanos, al punto que un psiquiatra local (doctor Jerome Motto) lo define como “tener una pistola cargada en la mesa de la cocina”.

Para los habitantes de las inmediaciones, se trata de un “monumento a la muerte”, prueba del ingenio humano, pero reflejo de su fragilidad emocional en un sitio como San Francisco, donde se apoya la ciudadanía de las mascotas desde antes de inicios del presente siglo, o el derecho a existir del roble venenoso.

Mención aparte merece Japón, con el bosque *Aokigahara (Okijara)* y sus 100 muertes anuales, sea por desangrado, un salto desde los árboles, la ingesta de pastillas, o la más recurrente: asfixia por cuerda. El llamado “mar negro de los árboles”, a los pies del Monte *Fuji*, es un referente turístico del Japón oscuro, donde más que de un culto a la muerte, se

habla de una continuidad de planos existenciales. El estacionamiento es también un sitio “cadavérico”, donde autos han quedado abandonados sin poder volver a casa, ya que sus dueños les emplearon para ir al último destino, una característica que también se puede ver en las inmediaciones de los ríos bajo los puentes mencionados.

Okijara ha inspirado una decena de documentales y ficciones cinematográficas, donde se hace énfasis en su característica de “bosque maldito”, habitado por fantasmas de aquellos que se han quitado la vida y cuyos cuerpos se localizan, o no.

En todos los casos previos estos suicidas parecen gritar: “yo sí quiero ser un ladrillo en la pared”, “yo sí quiero ser un número”. Contribuyo orgánicamente con mi cadáver a la vitalidad de los espacios. Por algo, en el relato *Las mil y una noches* se dice que “el día más importante de tu vida es el día de tu muerte”, y ellos lo vuelven efectivo al quedar ya no como un soporte de la arquitectura -pues ello implicaría referir únicamente al momento de la construcción-, sino como una masa que crece y paradójicamente atrae más como un espacio que se considera terminado en lo material, pero desarrollándose en lo simbólico y, por ende, otro tipo de “soporte”.

Una última forma de la relación espacio-muerte que me gustaría mencionar, se presenta en la serie fotográfica del 2011, *The Rooms Project*, de la inglesa Miranda Hutton. Una serie que empieza a trabajar desde el 2003 como consecuencia de una pérdida personal que se estará magmáticamente gestando durante varios años. La traducción del texto que elabora sobre su exposición narra lo siguiente:

A los 19 años nunca había conocido a nadie que hubiera muerto, con la excepción de mi abuelo, que había sido muy viejo. Nunca había estado en un funeral. No entendí nada de ese tipo de pérdida: del desmoronamiento de la textura física de las vidas vividas, de la forma en que el significado de un lugar podría cambiar, porque los que solían estar en él ya no estaban allí. No sabía nada sobre la desesperanza y la necesidad de tratar de capturar tales vidas, rescatarlas, evitar que se desvanezcan por completo. (Hutton, 2017)

Para abordar esta serie, me gustaría invocar los saberes de Vladimir Jankélévich, quien mientras ostentaba un merecido puesto como titular de la cátedra de Filosofía Moral en la Universidad de la Sorbona, publica en 1966 un texto de nombre *La muerte*, donde precisó lo siguiente:

No pienso absolutamente nunca en la muerte. Y en caso de que usted pensara en ella, le recomiendo hacer como yo: escribir un libro sobre la muerte... antes que hacer un problema de ella... ella es el problema por excelencia, e incluso, en un sentido, el único. (Jankélevich, 2002, p. 7)

Algo semejante -me parece- procura con una pizca de delicadeza Miranda Hutton, al retratar lo que para el filósofo es la muerte en segunda persona: aquella donde un familiar fallece, y

con ello hace sentir la muerte a quien está cercano a él. Recordemos que esta cercanía no es física, sino afectiva, pues se puede estar al lado de una persona que muere en pleno eje vial, y sin embargo ser indiferente ante ello, y en verdad no sentir nada, como se ha evidenciado en los registros de accidentes en China. Por el contrario, pudiéramos estar a 19,000 kilómetros de distancia de un hermano querido, y que al saber de su fallecimiento recibamos la sacudida, producto de la noticia.

En la serie de Miranda Hutton, lo escalofriante es aquello ausente. Los niños y niñas que ocuparan las habitaciones y que, para los familiares, pareciera que se encuentran en esos espacios, ya que las habitaciones son limpiadas con la frecuencia necesaria para que el recuerdo no se deteriore.

Los niños que vivieron en esas habitaciones no lo hacen más desde entre 6 meses a 11 años. Cáncer y accidentes en vialidades fueron las principales causas de que estos niños habiten de esta forma, dentro del espacio familiar. Por decirlo en palabras provenientes de una reflexión sobre el *Noli me tangere* como pasaje bíblico: “En tanto muertos, no dejan de acompañarnos, y nosotros no dejamos de partir con ellos” (Nancy, 2006, p. 63).

Hutton retrata las habitaciones, con un gesto que parece recorrer en espera de ver algo más que sólo ropa, muebles y polvo. Pero a su vez, como si el decorado perdiera todo ánimo de ser desordenado, como en cualquier otra habitación. Es un catálogo de personas que se vuelven visibles gracias a que han desaparecido por razones de enfermedad o accidente; es decir, por lo inesperado. Donde cada proceso es único -nos dice la autora- y que implica una especie de nulidad del comentario hacia quien le ayuda en su trabajo de registro, simplemente contestará en una entrevista que al hablar con los padres sobre el permiso de fotografiar la habitación de sus hijos, ella se queda sin palabras, sin un nada que decir, y lejos de pensarle como la prolongación del silencio en los funerales, se trata más de una posición sobre lo neutro; en específico lo referente a la *abstención de corregir* que mencionará Roland Barthes en su seminario de 1977 a 1978.

No es que haya un mutismo por el impacto narrativo; no es un silencio analítico, no. Es más bien el reconocimiento del canal de comunicación donde se encuentra el espacio que no tiene algo más que decir que el aspecto concreto de que hay un niño muerto que jugaba en esos metros cúbicos.

Para finalizar, preguntemos por algo más grande que la muerte, más eterno que ella. Jean Baudrillard dirá: la seducción. La seducción de matar la muerte. La vida de otra manera, un habitar como ocupar espacios, pero también un *hábitat* como atmósfera, esa extraña sensación de las casas embrujadas, los fantasmas de carretera, o el escalofriante recorrido en un hospital psiquiátrico abandonado. O en la puerta abierta de la habitación, donde un hijo, que ya no está, reía.

Una continuidad más directa entre vida y muerte se encontraba, hasta los siglos XVI y XVII, en los cementerios, al lado de las iglesias, donde se podía bailar, comerciar y entretenerse

con actos de malabarismo. Espacios donde disfrutaban por igual muertos y vivos, en una familiaridad con la muerte tanto como con la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente*. España, Barcelona: Acantilado.

Baudrillard, J. (2008). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.

Canetti, E. (2005). *Masa y poder*. Barcelona: Alianza.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos. Friend, Tad. (2003/13/10). Jumpers. The New Yorker.

Jankélévich, V. (2002). *Pensar la muerte*. México: FCE.

Luiselli, V. (2010). *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.

Nancy, J. (2007). *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2006). *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Madrid: Trotta.

Rosset, C. (2008). *Principios de sabiduría y de locura*. España: Marbot.

Shein, M. (2003). “La historia no escrita de la niñez y la pediatría. Un punto de vista diferente”, en Boletín mexicano de historia y filosofía de la medicina. México: UNAM.

COLABORADORES

ALONSO HERNÁNDEZ PRADO

Músico titulado como contrabajista del Conservatorio Nacional, con Maestría en Música por la Yale University, y especialidad en contrabajo en la New England Conservatory, Boston, Estados Unidos. Doctor en Arte por la Universidad de Guanajuato. Actualmente es profesor-investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Su línea de investigación es Rescate Histórico.

PAMELA S. JIMÉNEZ DRAGUICEVIC

Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato. Profesora-investigadora de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Autónoma de Querétaro. Pertenecce al Sistema Nacional de Investigadores. Es actriz y co-directora de la Compañía ‘Laboratorio Teatral Látex-UAQ’. Con estudios posdoctorales en Innovación, Cultura y Tecnología. Libros individuales: La extracotidianidad en el proceso escénico; Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski; y Eficiencia vocal para la óptima emisión del sonido. Coordinación y participación de los libros El arte como terapia y Horizontes, procesos y novedades en la creación artística y cultural.

MARÍA EUGENIA CASTILLEJOS SOLÍS

Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina, por la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctorado en Artes por la Universidad de Guanajuato. Docente-investigadora de la Facultad de Bellas Artes, campus San Juan del Río, de la Universidad Autónoma de Querétaro, con asignaturas de investigación en los programas educativos de las licenciaturas en Artes Visuales y Música. Es responsable del Grupo Colegiado de Estudios Interdisciplinarios Aplicados a las Artes. Sus proyectos están relacionados con la educación, la literatura, y la filosofía política.

NORMA ZULEMA PADRÓN MÉNDEZ

Docente de la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro, con énfasis en la enseñanza de español, a estudiantes extranjeros. Tiene Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina. Investiga y escribe sobre literatura nortaña, o del desierto.

ARACELI RODRÍGUEZ LÓPEZ

Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, y docente-investigadora de la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha co-coordinado los libros Sus temas de investigación giran en torno a los procesos de ficcionalización, representación y concretización en el texto literario.

YUNUEN MARTÍNEZ PUENTE

Licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina por la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato. En torno al arte, la literatura y el erotismo, ha publicado en diversas revistas, y expuesto instalación, dibujo, grabado y escultura en México y en Cuba, incluyendo su participación en la Bienal de La Habana (2015). Actualmente es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Bellas Artes, campus San Juan del Río, de la Universidad Autónoma de Querétaro.

ANGÉLICA SILVA

Profesora de Español y de Literatura Mexicana. Doctora en Estudios Culturales Hispánicos por la Universidad De Sales, Pensilvania, Estados Unidos. Su investigación gira en torno a las novelas de la Revolución mexicana y agrarias, el afromexicanismo, la literatura de la frontera, entre otros temas de literatura mexicana de los siglos XIX y XX.

JORGE MARTÍNEZ MARÍN

Estudios profesionales en La Esmeralda y la Hochschule der Künste (HdK) de Berlín. Es Licenciado en Pedagogía por la Escuela Normal Superior del Estado de México y Maestro en Filosofía por la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha expuesto instalación, dibujo, grabado, pintura y escultura en México, Alemania, los Estados Unidos, Italia y Cuba. Desde el año 2006 a la fecha produce la columna semanal ‘Fisonomía de la cultura’, para Radio UAQ, y desde el 2015 para TV-UAQ, vía Internet y televisión abierta.

HUGO CHÁVEZ MONDRAGÓN

Maestro en Arte Contemporáneo y Sociedad, por la Universidad Autónoma de Querétaro. Es profesor-investigador en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Los temas que principalmente trabaja son la construcción de imaginarios corporales en sociedades tecnificadas; procesos de subjetivación; psicología social, y códigos culturales.

Rastros biográficos del Arte y la Cultura

