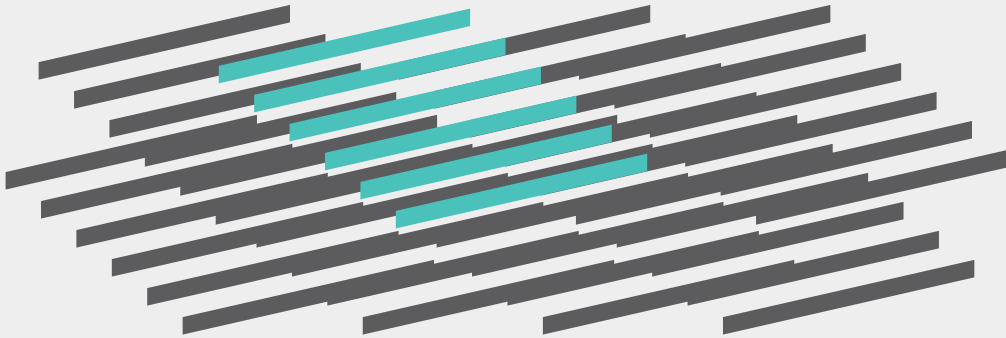




VOLUMEN 2 · JULIO - DICIEMBRE 2019 · NÚMERO 4

ISEMINACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



DIRECTORIO INSTITUCIONAL

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca / *Rectora*
Dra. Teresa García Besné / *Secretaria de Extensión Universitaria*
Dr. Aurelio Domínguez González / *Secretario Académico*
Lic. Verónica Nuñez Perusquía / *Secretaria de la Rectoría*
Mtro. Luis Alberto Fernández García / *Secretario Particular*
Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña / *Directora de Investigación y Posgrado*
Lic. Laura Pérez Téllez / *Directora de la Facultad de Lenguas y Letras*

DIRECTORA:

Carmen Dolores Carrillo Juárez

EDITOR:

Ramsés Jabín Oviedo Pérez

DISEÑO GRÁFICO:

Artemisa Llorente y Gerardo Islas

COMITÉ EDITORIAL:

Luisa Josefina Alarcón Neve, Carlos Aníbal Alonso Castilla, Gerardo Argüelles Fernández, Víctor Grovas Hajj, Blanca Estela Gutiérrez Grageda, José Luis Ramírez Luengo, Raúl Ruíz Canizales, Oliva Solís Hernández, Eva Patricia Velásquez Upegui

CONSEJO ASESOR:

Astrid Santana Fernández de Castro / *Universidad de La Habana*
Bárbara M. Brizuela / *Tufts University*
Cecilia Lagunas / *Universidad Nacional de Luján*
Conrado Arranz Mínguez / *Instituto Tecnológico Autónomo de México*
Elsa Muñiz García / *Universidad Autónoma Metropolitana*
Felipe Ríos Baeza / *Universidad Anáhuac*
Gloria Ángeles Franco Rubio / *Universidad Complutense de Madrid*
Grisel Terrón Quintero / *Oficina del Historiador de La Habana*
Haydée Arango Milián / *Universidad de La Habana*
José Enrique Finol / *Asociación Internacional de Semiótica de Ecuador*
Magdalena Díaz Hernández / *Universidad de Huelva*
Mirta Castedo / *Universidad Nacional de La Plata*

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales, volumen 2, número 4, julio-diciembre 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Lenguas y Letras. Centro Universitario, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro. Qro. Tel. (442)1921200. <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones>, diseminaciones@uaq.mx. Editora responsable: Carmen Dolores Carrillo Juárez. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: en trámite, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dirección de Fondo Editorial Universitario, Margarita Hernández Alvarado, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 3 de febrero de 2022.

Sumario

Artículos

- La ciudad ausente*: Ricardo Piglia y su lectura estético-política de Macedonio Fernández
The Absent City: Ricardo Piglia's aesthetic and political reading of Macedonio Fernández 7
CECILIA SALMERÓN TELLECHEA / Universidad Iberoamericana
- La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra
The long laugh of all these years: Effects of the metapoetic nucleus in the antipoetry of Nicanor Parra 33
FELIPE A. RÍOS BAEZA / Universidad Anáhuac
- Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección
Cognitive poetics: a field at the intersection 53
ARACELI ALEMAN / Universidad del Salvador
- La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* de Mario Bellatin
Exploration of the self through words. The motif of blindness in Mario Bellatin's Carta sobre los ciegos para uso de los que ven 79
PETRA BÁDER / Universidad Eötvös Loránd, Budapest
- Cuerpos humanos/atributos animales: una lectura de la obra de Patricia de Souza
Human bodies/animal attributes: an interpretation of Patricia de Souza's work 93
ROMINA IRENE PALACIOS ESPINOZA / Universität Salzburg
- El archivo de escritor y sus implicaciones en la noción de autor en Roberto Bolaño y Gabriel García Márquez
The writer's archive and its implications in the author's notion in Roberto Bolaño and Gabriel García Márquez 111
LEONARDO ESCOBAR BARRIOS / Universidad Autónoma del Estado de Morelos

<i>La pícaro Justina: una deformación paródica del Guzmán de Alfarache</i> <i>La pícaro Justina: a parodic deformation of Guzmán de Alfarache</i>	127
MIREIA VICENTE BALDRICH / Investigadora independiente	
La construcción del significado en el cine: un análisis sobre <i>Macario</i> (1960) <i>Meaning construction in film: an analysis about Macario (1960)</i>	143
JUAN MANUEL ARRIAGA BENÍTEZ / Universidad Nacional Autónoma de México	
Budismo, hinduismo y la mutación del subgénero de terror <i>slasher</i> en la película <i>Santa sangre</i> de Alejandro Jodorowsky <i>Buddhism, hinduism and mutation of slasher horror subgenre in Santa sangre by Alejandro Jodorowsky</i>	157
JOSÉ CARLOS CABREJO COBIÁN / Universidad de Lima	
Theodor W. Adorno y Oswald Spengler: entre la utopía del sufrimiento y la decadencia totalitaria <i>Theodor W. Adorno and Oswald Spengler: between the utopia of suffering and totalitarian decadence</i>	175
RICARDO ANDRADE / Universidad de Buenos Aires	
Susie Guillory Phipps contra el Estado de Luisiana: una historia de lucha por la identidad racial en los Estados Unidos de los años setenta y ochenta <i>Susie Guillory Phipps v. the State of Louisiana: A story of struggle for racial identity in the United States of America in the 1970s and 1980s</i>	193
VALERIA L. CARBONE / Universidad de Buenos Aires	
Mujeres afrochilenas al rescate: El afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile, los testimonios femeninos de una recuperación <i>Afro-Chilean women to the rescue: The question of the Afro-descendant's supposed inexistence in Chile, the female testimonies of a recovery</i>	209
AXEL PRESAS / Emory University	
Reseñas	
Orlandi, Eni Puccinelli (2007, 2011). <i>As Formas do Silencio: no movimento dos sentidos</i> . Campinas: Editora Unicamp. 6ª ed. ISBN: 978-85-268-0755-6. 181 pp.	229
MARÍA ALEJANDRA CELI / INCIHUSA-CONICET Mendoza, Argentina	
NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES	237

Artículos

La ciudad ausente: Ricardo Piglia y su lectura estético-política de Macedonio Fernández

The Absent City: Ricardo Piglia's aesthetic and political reading of Macedonio Fernández

Cecilia Salmerón Tellechea

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

cecilia.salmeron@ibero.mx

Resumen

Este artículo estudia la presencia de la figura y obra de Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*, construida mediante recursos de mitología biográfica, intertextuales y metaficcionales. El análisis revisa la configuración de la *ciudad*, el *Museo* y la *isla*, y cómo, en su relación con la *máquina*, el *complot* y la *sociedad secreta*, estos tópicos trabajan con conceptos clave de la poética macedoniana: disolución autoral, desterritorialización, estética de interrupción y promesa, noción de autoría como lectura crítica y de literatura como cadena de variantes. Mediante su diálogo con textos de Macedonio (sus novelas gemelas, teoría del arte, “Cirugía psíquica de extirpación”, entre otros), dichos tópicos despliegan una dialéctica entre tradición y utopía y reflexionan sobre el poder en los ámbitos de la ficción y la política. Se pretende así esclarecer el modo peculiar en que Piglia lee a Macedonio y qué revelan estos usos literarios de su propio sistema creativo.

Palabras clave: concepto de museo; genealogías literarias; intertextualidad; metaficción; *Museo de la Novela de la Eterna*; narrativa argentina del siglo XX; novela y dictadura; representación literaria de la ciudad.

Abstract

This article studies the presence of Macedonio Fernández's figure and works in The Absent City, woven by literary uses of his eccentric biography, intertextual and metafictional strategies. It examines the configuration of the city, the Museum and the island as well as their relationship with other topics like the machine and the secret society, inquiring on how they relate to key concepts in Macedonio's poetics: deterritorialization, aesthetics of interruption and digression, notion of author as a

critical reader and of literature as a chain of variants. Through the dialogue with Macedonian texts (his twin novels, his theory of art, “The Surgery of Psychic Removal”, among others), the revised topics unfold a dialectic between tradition and utopia, and reflect on the nature of power, both in the fictional and political fields. This analysis seeks to clarify the peculiar way Piglia reads Macedonio and, more importantly, it inquires on which aspects of Piglia’s own creative system these literary uses reveal.

Keywords: *museum concept; literary genealogies; intertextuality; metafiction; The Museum of Eterna’s Novel; Argentine 20th century narrative; novel and dictatorship; the city and its literary representation.*

Por encima pasan Gálvez, Payró, Lynch, Güiraldes, Mallea, mientras abajo, en la cueva, el viejo topo cava la tierra. En el mundo inédito de ese museo secreto se arma la otra historia de la ficción argentina: ese libro interminable anuncia la novela futura, la ficción del porvenir.

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*

Introducción

Mediante su ficción y su trabajo como crítico literario y profesor (entre otros espacios, desde Princeton University), Ricardo Piglia fue en buena medida responsable del renovado interés que tanto escritores como académicos tienen hoy en la figura y obra de Macedonio Fernández. Al colocarlo en el centro de su genealogía literaria, Piglia ha matizado no solo el modo en que la obra de Macedonio es hoy leída y evaluada, sino que ha modificado el canon de la literatura argentina, proponiendo también innovadoras lecturas de otros autores como Borges y Arlt. Su diálogo con Macedonio se esboza, entre otros textos, en *Respiración artificial* y se consolida en *La ciudad ausente*. Esta novela es, entre muchas otras cosas, un recorrido crítico por su biblioteca personal que incluye conversaciones con la gauchesca, Arlt (*Los siete locos*), Borges, (especialmente “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La muerte y la brújula”, “El Aleph”), Bioy Casares (*La invención de Morel*), Leopoldo Marechal (*Adán Buenos Aires*), Cortázar, *Las mil y una noches*, Dante, Moro (*Utopía*), Poe (“William Willson”), Kafka (“La colonia penitenciaria”), Doyle (*Sherlock Holmes*), Cervantes, Woolf, Malcom Lowry, Phillip K. Dick (*Ubik* y “Minority Report”), entre muchos otros. En esta constelación destacan Macedonio Fernández y James Joyce: en *La ciudad ausente*, la literatura salta al futuro impulsándose con un pie en el *Museo de la Novela de la Eterna* y con otro en el *Finnegans Wake*.

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, que pretende rastrear y analizar la presencia de la figura y obra de Macedonio en la poética de

Piglia. En esta ocasión me centro en *La ciudad ausente* (en adelante *LCA*), aparecida en 1992 (Buenos Aires: Sudamericana) y analizo algunos procedimientos intertextuales, metatextuales y de mitología biográfica que condensan el diálogo macedoniano y engranan los sentidos estéticos y políticos en la novela de Piglia.

Tradición y utopía

De entre los episodios de la excéntrica mitología biográfica de Macedonio Fernández que inspiran algunos núcleos del relato en *LCA* (su viaje a una isla de Paraguay, con el proyecto de fundar una comuna utópica y anárquica, su peregrinaje por pensiones porteñas, su hipocondría...), Piglia eligió la historia de amor y pérdida entre Macedonio y su esposa, Elena de Obieta, para construir uno de los hilos centrales de su novela. Ahí, ante el dolor de perder a su mujer, el personaje Macedonio se reúne con un inventor y crea una máquina para salvarla de la muerte. Esta máquina (cuya imagen es, a veces, la de un cuerpo femenino con tubos y cables y, otras, la de una psique paranoica que no sabe si es una espía, una paciente o una loca) se funde poco a poco con otro artefacto: una especie de fonógrafo, inventado en principio para traducir, que comienza a generar variantes en los textos que se le introducen, volviéndose así una máquina productora de ficción.¹

Es decir, en *LCA*, la pérdida genera la ficción: el proyecto de la máquina se plantea como un modo de salvar a Elena de la muerte y del olvido. Este motivo se multiplica especularmente y se disemina en una larga serie: a la pérdida de Elena por Macedonio se unen las de Junior (de su mujer e hija, a quien ve en sueños como una imagen femenina de sí mismo), la de Joyce (de su hija, Lucía, a la locura, aludida intertextualmente con el personaje de Lucía Joyce –la mujer del Majestic–, quien posee rasgos de Molly Bloom), que a su vez anticipa la

¹ La figura y obra de Macedonio proyectada por la ficción pigliana se distancia en múltiples aspectos del discurso que paralelamente fue desarrollando la crítica académica sobre Macedonio, en los años de redacción de *LCA* y posteriores. Un ejemplo: hoy sabemos que, si bien Elena de Obieta es el germen biográfico de la “Bellamuerta”, la figura de la Eterna en la obra de Macedonio se relaciona también –y sobre todo– con otra mujer, a quien Macedonio conoció en 1929: Consuelo Bosch de Sáenz Valiente. Ella fue la cuidadosa copista del famoso manuscrito de 1929, sustancial en la configuración póstuma de *Museo...* (Camblong, 1993). Considerando el fenómeno de la doble textualidad en la poética de Macedonio, se acepta también que la comprensión de la Eterna implica relaciones de oposición y confluencia con Adriana Buenos Aires, quien se llamó Isolina en la primera redacción de la “última novela mala”. Carlos García ha aclarado el origen biográfico de este personaje: Celina Candreva (Kandreva) Lamac (2003, p. 53, n. 59). Mientras que Piglia decide centrar su versión ficcional de “la Eterna” exclusivamente en Elena, los críticos académicos desempolvaban las figuras de Candreva y Consuelo, preocupados por desmentir la imagen de Macedonio como un viudo triste y aislado (Camblong, 1993, 2006; García, 2003; Attala, 2010; Salmerón Tellechea, 2017).

devoción del padre por Laura (perdida a la incomunicación por su afasia en el episodio de “La Nena”), la de Nolan (de su amada, esa nueva mujer máquina que construye en la isla, eco también de la Faustine de Bioy Casares, cuya aparente descompostura lo lleva a la soledad, la desesperación y el suicidio), la de Perón y los descamisados (de su Evita agonizante)² y, por supuesto, a las pérdidas de la sociedad argentina en la dictadura y post-dictadura (no solo las del último tercio del siglo XX sino, mediante parábolas históricas y ambigüedades temporales, todas las sufridas por Argentina). Como vemos, al germen biográfico (en la figura de Elena de Obieta) se suman, en *LCA*, otras alusiones históricas y, sobre todo, un nutrido linaje literario en la conformación del personaje-metáfora-categoría de “la máquina”.

La fusión de la Eterna con todas sus variantes, madres e hijas literarias, mitológicas e históricas (Elena de Obieta, Eva Duarte, Molly Bloom, Anna Livia Plurabelle, Felice Bauer, Faustine, la Eva del Génesis, Lucía Joyce, la mujer-pájaro, La Nena, etc.) forma

un minotauro femenino, prisionero del laberinto urbano, [que] revierte la leyenda y, en vez de devorar ciudadanos, se alimenta de antiguas historias que Miguel Mac Kensey, argentino hijo de ingleses y más conocido como Junior, debe descifrar, preservar y divulgar. Esa narrativa femenina, reticente y resistente, es la forma replicante y alucinada que la ciudad contemporánea encuentra para hablar de sí misma y de su agonía de fin de siglo. (Pereira, 2001, pp. 17-18)

Desde el título, la novela pinta una ciudad llena de ausencias. Se alude con esto a los desaparecidos políticos que se hacen presentes especialmente en el episodio de “La grabación”, en el que un gaucho descubre pozos llenos de cadáveres (Piglia, 2003, pp. 34-35). Se entabla también, así, un hilo de continuidad entre *Respiración artificial* –que culmina con la asumida desaparición de Marcelo– y *LCA*. Maggi podría haber brincado de un texto a otro, apareciendo en la segunda

² Ante la pregunta de si había pensado en la relación de su Elena-máquina con la figura de Eva Perón, Piglia respondió, en entrevista con María Antonieta Pereira: “Sí, porque ella fue momificada, vaciada y convertida en una especie de muñeca, cuyo cadáver circuló y antes de que Perón cayera, él había empezado a hacer un mausoleo, un *museo*, para tenerla ahí” (citado por Pereira, 2001, p. 245; cursivas mías). Recordemos que mientras Piglia trabaja en *LCA*, Tomás Eloy Martínez escribe *Santa Evita*, publicada en 1995: una ficción biográfica de Eva Duarte de Perón basada en la historia de su cadáver, el cual circuló clandestinamente por Buenos Aires y otras ciudades del mundo. Cabe notar que casi todos los personajes femeninos en *LCA* tienen cicatrices en alusión a la escritura, el relato y la memoria de la vida en el propio cuerpo.

novela como uno más de esos cadáveres. Jorge Fornet vincula el tópico de la pérdida asociada con lo femenino a la tradición del tango:

La pérdida de la mujer es un tópico leído por Piglia, dentro de la literatura argentina, como parte de esa expresión suprema de la cultura popular que es el tango. Textos clásicos como “El aleph”, *Los siete locos*, *Rayuela*, *Adán Buenosayres*, *Museo...*, tienen en común ese matiz tanguero: todos cuentan la pérdida de una mujer (se llame Elsa, la Maga, Solveig, la Eterna o Beatriz Viterbo) [...] (2005, p. 145, n.1)

Frente a esa fuerza de la pérdida, que tira hacia el Olvido (escrito con mayúscula e identificado como la única verdadera muerte en la poética macedoniana), en la novela de Piglia se despliega otra: la fuerza de la memoria, que contrarresta la primera y permite proyectarse hacia el futuro, hacia la utopía. Adriana Rodríguez Périco (2000) habla de la dinámica pigliana entre la pérdida y la restauración. Apelando a nociones derridianas y freudianas, describe su funcionamiento como una alternancia entre el archivo (pulsión vital que permite la restauración) y la pulsión de muerte encarnada en el olvido.

Siguiendo una línea similar de pensamiento, al analizar ecos macedonios en Borges, Ana María Camblong afirma: “La factura de una discursividad que aglutina con irreverencia sedimentos de trasiegos culturales seculares determina un efecto paradójico que consiste en lograr lo más original y novedoso con los vestigios más antiguos” (2000, p. 141). Esto mismo sucede en *LCA*, que propone una novela futura basada en vestigios, si no los más antiguos, sí los ubicables en una tradición de la cual Macedonio es figura patriarcal. Piglia “rescata de la tradición la figura de Macedonio, para convertirla en piedra fundamental del devenir de la novela contemporánea” (Romano, 1994, p. 214).

Además de la equiparación ciudad-novela, en *LCA* hay otro sitio privilegiado que refiere tanto el espacio de lo enunciado como el de la enunciación; es decir, otro núcleo que es a la vez espacio en donde sucede la historia y reflejo de la propia textualidad de la novela: el Museo. La elección de este como hábitat de la máquina es una de las presencias macedonias más contundentes en *LCA*. Pero, más allá de la evidente alusión al título de la obra maestra de Fernández, hay en ella una apropiación de la noción macedoniana de museo.

El enunciador de uno de los prólogos de la “primera novela buena” advierte que le “ha salido una novela museo” (Fernández, 1993, p. 38). En el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, editado por Piglia, bajo la voz “Museo” se registra que “novela equivale a museo”; que este último término aparece ya como sustantivo

(sustituyendo al de novela), ya como adjetivo (calificándolo); y que se trata de “un espacio privilegiado en donde se cruzan el artista y el crítico” (2000, p. 64); es decir, es un terreno que cataliza la metaficción. Dicho sitio también permite y genera

una nueva experiencia para aniquilar a la Ausencia, un lugar donde retener a la Eterna [...], es el lugar de pervivencia de la mujer perdida (La Eterna), donde el sujeto de la enunciación la sustrae del tiempo recuperándola a través del corpus textual. (pp. 64-65)

De modo que, al ubicar la máquina en el Museo, Piglia recupera y retrabaja varias implicaciones que el término sintetiza en la obra de Macedonio:

exhibición de una amplia gama de posibilidades ficcionales, primacía de la metaficción, lucha contra el olvido y construcción de la utopía. El museo es el sitio donde se resguarda el pasado. Al elegirlo sede de la literatura futura, Macedonio deja claro que no hay porvenir que no se base en una recuperación, renovada, eso sí, del acervo cultural. (Salmerón Tellechea, 2017, p. 134)

Continuando este postulado, en *LCA*, el museo (que conserva lo que fue) se presenta como sede del grupo subversivo que está en la búsqueda de una mejor realidad (tanto política como estética, pues trabaja en la construcción tanto de una nueva sociedad como de una nueva narrativa). Mediante este sustrato macedoniano, la novela de Piglia confirma: no hay utopía sin tradición.³

Como ha podido observarse, los espacios en la poética pigliana aluden metafictionalmente, y con frecuencia por la mediación de Macedonio, a la creación verbal.⁴ Rose Corral (2007) ha leído el laboratorio y la ciudad, en la obra de

³ En *Conversación en Princeton*, Piglia comenta: “el museo, como la sociedad utópica, es un sistema de clasificación, de exclusiones e inclusiones. En el caso de la novela [*LCA*], cuando yo la escribí pensé que la máquina tenía que estar en un museo. La forma vino por ahí: un objeto mítico, fuera de circulación y por lo tanto un museo, un sistema de corredores y de vitrinas, donde la máquina está conservada” (1998, p. 37).

⁴ Entiendo metaficción como la variedad de recursos mediante los cuales ciertos textos privilegian su autorreferencialidad, explicitan su autoconciencia o problematizan su propio estatuto ficcional. Estas estrategias posibilitan que, sin abandonar los terrenos de la ficción, los textos hagan crítica sobre sí mismos y sobre otros y, simultáneamente, teoricen sobre su propia poética. En la constitución de la categoría, pueden distinguirse dos líneas: por un lado, las reflexiones jakobsonianas sobre las funciones poética y metaligüística, que produjeron eco en los estructuralistas y cuajaron en la definición genettiana de metatexto; por otro, el trabajo de Dällenbach, quien recupera un término acuñado por André Gide, *mise en abyme*, y cuyas indagaciones han continuado en estudios como los de Hutcheon. Sintetizando el amplio panorama teórico, distingo tres modalidades: 1) El comentario

Piglia, como metáforas del arte de narrar, del quehacer escritural. El laboratorio, como espacio de experimentación, aparece en *LCA* con dos variantes: la clínica (laboratorio psíquico) y el taller (laboratorio mecánico). Según Corral, Piglia lee “El Aleph” de Borges como un paralelo de su ensayo “El escritor argentino y la tradición”: desde la calle Garay, en un suburbio de Buenos Aires, se puede entrar en contacto con todo el universo. Si la novela *Museo...* puede ser vista como un aleph (aunque más extendido que condensado) de las posibilidades ficcionales, y *LCA* como otro, que comprime a los padres literarios de Piglia, el Museo (dentro de *LCA*) es un aleph más que contiene, filtrada siempre por la máquina, la tradición literaria de Occidente.

Ciudad y novela

Los intertextos macedonianos comienzan en *LCA* desde el propio título, primera referencia, en este caso velada, a *Museo de la Novela de la Eterna*, obra que puede considerarse “novela ausente” en virtud de la siguiente paradoja: ciertamente incluye un catálogo de aspectos ficcionales, pero al mismo tiempo es ausencia de ficción, es puro paratexto. Por su enorme cadena de prólogos, liminares, introducciones, palabras previas, etc., se trata de una novela ausente como cuerpo tradicional del texto, aunque presente en “la carne” de los paratextos (Salmerón Tellechea, 2017, pp. 133-134). En este sentido, *Museo...* es una novela desterritorializada, que encuentra su territorio en los márgenes, o, como se titula el último fragmento de *LCA*, “En la orilla”.

La ausencia de territorio está también aludida en el título pigliano. Sus personajes, marginales en sí mismos, se ven forzados a desplazar sus sedes cada vez hacia espacios más periféricos: la clínica, el Museo, la isla –símbolo radical del aislamiento, pero que será, paradójicamente, el núcleo del re-nacimiento–. En

literario: inserción de fragmentos de corte ensayístico en donde se reflexiona sobre el fenómeno de la literatura. 2) El abismamiento o variante estructural: casos en los que, aun cuando el texto no verse explícitamente sobre la literatura, la estructura de inclusión o “caja china”, que introduce distintos narradores y pone en juego diferentes niveles de ficción, provoca un distanciamiento crítico que obliga al lector a tomar conciencia del estatuto ficcional y a cuestionar las fronteras entre “realidad” y ficción. 3) La auto-radiografía: el texto despliega sus propios procedimientos compositivos; se trata de la modalidad más compleja y exigente con el lector. Corresponde a lo que Macedonio llama “trabajo a la vista [del lector]” (Fernández, 2004, p. 133) y a lo que Hutcheon denomina “mimesis of process” (2013, p. 5). El comentario literario se vincula con lo que la teórica canadiense nombra “overt form of narcissistic narrative”, mientras que el abismamiento y la radiografía (los tipos 2 y 3) son posibilidades de lo que ella distingue como “covert mode” (2013, p. 23). En *LCA* hay ejemplos de todos estos modos de metaficción. Como se irá viendo con los ejemplos macedonianos analizados, la dimensión intertextual, con sus múltiples variantes –es decir, la mirada crítica que convoca la presencia de textos previos y los tipos de apropiaciones y usos que de ellos hace *LCA*–, se engarza con las estrategias metaficcionales aquí descritas.

este sentido, desterritorialización se relaciona con utopía (un no lugar), cuyo espacio será precisamente la isla: que en *LCA* se asocia con la tierra prometida, el horizonte de la migración, el nuevo Edén, el sitio de la fundación y el nuevo comienzo. El tránsito de la máquina, desde la ciudad –en donde huye del espacio de la represión (la clínica) y de la amenaza (el museo infiltrado por la policía)– hasta la isla, constata que no hay posibilidad de utopía sin recuperación de la tradición.

Leyendo metaficcionalmente, la desterritorialización tiene también, tanto en Macedonio como en Piglia, una implicación lingüística. Los personajes de *LCA*

se encuentran desconectados de su propia lengua, en una especie de exilio interno, forzados a traducir un sistema de signos que les resulta extraño, aunque es el suyo [...]. La extranjerización de la lengua propia que experimentan [...] es precisamente la experiencia del lector frente a los textos de Macedonio Fernández y James Joyce. (Waisman, 2004, p. 278)

El extrañamiento de la lengua es parte fundamental del proceso creativo, según Piglia (2007). En “El escritor como lector”, llama la atención sobre la importancia de la lengua ajena, que puede darse también en la materna (como sucede con los grandes escritores), siempre y cuando esta se desfamiliarice, se extranjerice. El escritor, entonces, puede considerarse un afásico, y el afásico un infante perenne. Su escritura, puesto que, si es creativa, ha de nombrar una nueva realidad, se enuncia como balbuceo, con la tartamudez propia del afásico o del niño. En *LCA*, la Nena, con su cloqueo, parece hacer eco de estas declaraciones, constituyéndose en una de las múltiples metáforas del creador que hay en la novela.

También Lazlo Malamüd (inmigrante centroeuropeo que había ganado un premio con su traducción del *Martín Fierro*, obra que se sabía de memoria y constituía su vocabulario hispano: leía el español, pero era incapaz de hablarlo) hace alusión a la creación mediante el extrañamiento de la lengua:

Siempre pensé [habla Junior] que ese hombre [Malamüd] que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (Piglia, 2003, p. 17)⁵

⁵ En el personaje de Malamüd puede apreciarse una probable y vedada presencia arltiana. Como él, de origen europeo, Arlt “hablaba mal” el español. En *Respiración artificial*, dando una genial vuelta de tuerca al canon de su recepción, Piglia transformó esto en rasgo estilístico. En la propia idea de la máquina, que conjunta el invento físico con la experimentación literaria (la novela habla de su

Sin embargo, el sitio en donde más claramente se expone la asimilación de la lengua extraña como proceso creador, es en el papel que el *Finnegans Wake* representa en la última parte de la obra, que puede ser interpretada como una Babel invertida. En uno de sus diálogos con Saer, Piglia comenta sobre la función que daría al texto joyceano en *LCA*:

Pero uno podría pensar en el relato del futuro también como un relato que se constituye en otro tipo de lengua, una lengua que cambia, como la verdadera lengua de la literatura. Una lengua que imprevistamente pasa del español al inglés o del inglés al alemán. Y quizás uno podría pensar al *Finnegans Wake* como el primer texto que responde a esta suerte de movimiento posible, utópico, de una lengua que sería por fin la verdadera lengua de la literatura. (Piglia y Saer, 1995, p. 28)

El título de *LCA* también expone una fusión que es primordial en la poética pigliana: la ciudad como novela, la posibilidad de “mapear” la ficción:

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir [...]. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez. (Piglia, 2003, p. 87)

“La muerte y la brújula”, de Borges, se revela, en relación con este procedimiento, como intertexto, pero la relación novela-ciudad está ya prefigurada desde *Museo...*, en la idea macedoniana de “novela salida a la calle”: “Mejor sería aún que hubiéramos *efectivado* la ‘novela salida a la calle’ que yo proponía a mis amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad. El público miraría nuestros ‘jirones de arte’, escenas de novela ejecutándose en las calles...” (Fernández, 1993, p. 14). En “El escritor como lector”, Piglia (2007) comenta también la importancia de lo geográfico (rutas, fronteras) respecto a la circulación de la literatura, que tiene un tiempo distinto al de su producción.

patente), también puede verse una alusión a Arlt –en cuya vida y obra el invento representa un papel fundamental–. “Son varios también los tópicos arltianos que retoma Piglia [en *LCA*]: la sociedad secreta de *Los siete locos*, ‘máquina de producir relatos’, había dicho en 1984, se convierte literalmente en su novela en una ‘máquina de narrar’, una máquina utópica que se opone, como el proyecto del Astrólogo, a la realidad siniestra, al ‘terror en las calles’ o al clima de amenaza que recorre la ciudad” (Corral, 2000, p. 159). En “El gaucho invisible” (Piglia, 2003, pp. 43-47), en la iniciación por la vía de la traición-crueldad (que es asimismo iniciación literaria, pues este fragmento constituye uno de los primeros relatos recopilados e introducidos en la máquina), también resuenan ecos arltianos.

Amenaza y resistencia: teoría y práctica del complot

El diálogo literario es ciertamente fundamental en *LCA* (1992), pero no podemos olvidar que, si Piglia escribió *Respiración artificial* (1980) durante la dictadura (1976-1983), con su segunda novela encara la post-dictadura, y lo que ahí propone son “opciones poéticas para enfrentarse a la situación socio-política argentina de fines del s. XX” (Waisman, 2004, p. 277). Según Arcadio Díaz Quiñones,

uno de los problemas que plantea Piglia –en rigor, uno de los ejes que vertebran muchos de sus textos– es de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo encarar literariamente el horror, la censura ideológica y las distintas formas de represión. (1998, p. ix)

Por eso considero, siguiendo a Waisman, que

la revalorización de Joyce y Macedonio efectuada por Piglia no se trata de dos operaciones diferentes (la estética y la política), sino de una simultánea; es decir, de un cruce entre lo estético y lo político (o quizás: de una revalorización política por ser estética) que resulta ser una combinación especialmente provocadora para nuestra época contemporánea. (2004, p. 277)

Es decir, ambos tipos de reflexiones están indisolublemente entretejidos y funcionan como la criba que filtra el diálogo con la tradición literaria y la reflexión metaficcional expuestos en la novela. La particularidad y la innovación en la lectura pigliana de Macedonio es justo el haber consolidado su politización: con *LCA*, Piglia da una vuelta de tuerca en la recepción macedoniana proponiendo una lectura política de un autor que había sido considerado un esteticista (no en el sentido de un estilista, pero sí en el de un escritor enfocado solamente en la experimentación radical de formas literarias).

El tratamiento político se funde con el estético en una figura, una obsesión en Piglia, el complot:

El complot [...] la conspiración. Ése es un relato bien ‘argentino’. La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta [...]. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido. (Piglia, 2001, p. 36)

Y es que ni el poder ni la resistencia pueden operar si no es mediante la ficción: “Cuando se ejerce el poder político, se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad” (p. 35). Estas otras maneras de contar la realidad, mediante las cuales *LCA* recupera no solo la tradición letrada sino también los relatos orales, forman el contra-complot. En la misma entrevista, Piglia recuerda la historia sobre un tren cargado de féretros que algunos, durante la dictadura, decían haber visto viajando hacia el sur. “Ese relato que circulaba entre la gente es un ejemplo para mí de esa trama de versiones y de historias que funcionan como alternativa y contrarrealidad” (p. 37).

En *LCA* se representa la convivencia o la simultaneidad de dos realidades opuestas, tanto en el terreno político como en el estético: el complot y el contra complot; un relato que se impone mediante la amenaza y otros que resisten por medio de la subversión; uno que se emite desde el centro y otros que se generan los márgenes y reaccionan ejerciendo un poder fragmentario, periférico y subversivo. En esta dinámica, que introduce rasgos del género policial, despliega la paranoia y desarrolla el tópico de la sociedad secreta, se trasluce una cadena intertextual que incluye: *El hombre que fue jueves*, de Chesterton; el proyecto de creación colectiva *El hombre que será Presidente*, en el que participaron Macedonio, Borges y otros jóvenes vanguardistas a inicios de la década del veinte y que constituyó uno de los antecedentes de *Museo de la Novela de la Eterna*; *Los siete locos*, de Arlt; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges; el guion para la película *La invasión*, escrito por Borges, Bioy Casares y Hugo Santiago Muchnik; “El Congreso”, de Borges, entre otros.

Pensando en la mezcla y mutación de lenguas, que sucede en la isla, hacia el final de *LCA*, nótese que en la palabra hispana *complot* se deja ver la inglesa que designa la trama, descubriendo los aspectos político y ficcional cuya interdependencia constituye la base de la poética pigliana (Piglia, 2014).

Macedonio en el manifiesto de *La ciudad ausente*

“Ficción y política en la literatura argentina” –ponencia presentada en el coloquio “Cultura y democracia en la Argentina” (Universidad de Yale, abril de 1987), cuya segunda parte se incluyó en *Crítica y ficción* a partir de su segunda edición (1990)– como muy atinadamente ha advertido Jorge Fornet, puede considerarse el manifiesto de *LCA* (2005, pp. 148-149). Piglia expone ahí ideas que serán ejes conductores de la novela. En la civilización –comenta–, a diferencia de lo que ocurre en las sociedades tribales (del desierto o de la pampa),

la ficción aparece como antagonica con un uso político del lenguaje [...]. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica [...]. El espacio femenino y el espacio político [...] la Novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro se calla. La literatura y la política, dos formas antagonicas de hablar de lo que es posible. (2001b, p. 121)⁶

Lo más importante, sin embargo, es que en este texto Piglia hace algunos comentarios sobre Macedonio que anuncian ya el modo en que lo lee en *LCA*; ve en su antecesor, no la oposición sino la confluencia del discurso político y el ficcional, los cuales se funden en el espacio de la utopía:

[Macedonio] une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles [...]. Por eso en el *Museo...* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella [...]. En Macedonio la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables. (Piglia, 2001b, p. 22)

El escritor como lector o la literatura como red intertextual

La aparición de la máquina en la novela está relacionada doblemente con la traducción: porque la primera vez que se le describe es con referencia a un traductor (Malamud); y porque se creó como máquina de traducción y después, como por un equívoco (nada inocente, por cierto, si pensamos en la noción de autoría que permea las poéticas de Macedonio y Piglia), se transformó sola en productora de ficción:

⁶ Evelia Romano observa que, en otro lugar de *Crítica y ficción*, Piglia vuelve a oponer lo femenino a los discursos de autoridad (tanto políticos como religiosos), pero porque lo identifica con la oralidad, en oposición a la escritura. Romano considera que “en concordancia con tales características, son los personajes femeninos de *La ciudad ausente* los portadores y transmisores de mensajes e historias” (1994, p. 224), y ve en esto un eco macedoniano más: “La idea de la mujer como memoria simultánea y original, como oralidad, voz en oposición a [...] la palabra escrita [...], está presente en *Museo...* La Eterna es la palabra en su devenir intemporal, contiene y explica el secreto inefable que el escritor trata de dilucidar en su consecución de un estilo” (p. 224). También Pereira se detiene en la función primordial que ejerce lo femenino en *LCA*: “Seducidos por la ausencia femenina, Macedonio y Piglia transforman la angustia de la pérdida en deseo de ficción. Apropiándose de los relatos como si fueran cuerpos femeninos, los narradores de Piglia transforman el lenguaje de las biografías en confidencias, cartas y diarios apócrifos. Al desdoblarse en Evas, máquinas o monstruos, el cuerpo femenino de la novela es el espacio en que los lenguajes revuelven el polvo del museo de la tradición transformándolo en el laboratorio que experimenta el futuro” (1999, p. 32).

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera [...]. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial [...]. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. (Piglia, 2003, pp. 41-42)⁷

La identificación de traducir con crear, arraigada –como se verá– en la teoría de Macedonio, pasa por las contribuciones borgeanas antes de ser recogida por Piglia. Y, al fundir dichas nociones, la idea de literatura resultante tiene que ver con la elaboración de materiales literarios anteriores y ajenos, con un universo intertextual, con la amalgama de lectura con escritura y de crítica con ficción.

Para Macedonio, Belarte no es enunciado, sino *versión o ejecución* (lo que implica relación con otros textos): “Arte sin [...] persecución o alegaciones de Autenticidad; con sólo el valor de la ejecución o versión al punto de ser recomendable que los asuntos fueran ‘de encargo’ y lo genuino del artista su versión de arte” (Fernández, 1974, pp. 242-243). Como lo constata una nota a pie de “Cirugía psíquica de extirpación”, “está escribiendo” es sinónimo de “está comparando” (1999, p. 62, n.2): nuevamente, la escritura presupone textos previos. En *Museo...* es todavía más explícito: “Seriamente creo que la literatura es precisamente la belarte de ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros” (1993, p. 126). En *LCA*, Junior comenta:

Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas. Desde la época en que era fiscal en Misiones había llevado un registro de relatos y de cuentos [...]. El sistema era sencillo y surgió por casualidad [...]. Entonces empezó a trabajar con series y variables. (Piglia, 2003, pp. 46-47)

Piglia trabaja, en *LCA*, con ejecuciones, versiones, palimpsestos, comparaciones respecto de varios textos previos, entre ellos y fundamentalmente, los de Macedonio. Los relatos de la máquina son, a su vez, un cúmulo de variantes respecto de

⁷ La primera vez que se habla de máquina en la novela, antes de referirse a la de Macedonio, sin embargo, es en relación con el periódico: una “máquina productora de noticias” manejada por Junior (p. 10). Este personaje es una máquina productora de noticias mientras que Elena, una de ficciones. Se establece así una relación entre periodismo y literatura, fusionándose, una vez más, los espacios políticos y estéticos.

un mismo núcleo.⁸ Este modo de concebir la creación se expone metaficcionalmente, entre otros, en el episodio de “La Nena”.

Su historia pone también en evidencia el extrañamiento frente al lenguaje. El paso desde la ausencia hasta un uso solvente de la lengua, que incluye la dimensión trópica, puede ser visto como una metáfora del discurso literario. El proceso creativo comienza, antes de escribir una historia, por reinventar un lenguaje. Laura es una máquina más en la novela (uno de los múltiples ejemplos de desdoblamientos y prolongaciones de series): “Ella era una máquina lógica conectada a una interfase equivocada” (Piglia, 2003, p. 54).⁹ El padre usa un procedimiento para tratarla que es análogo al de la máquina, contar versiones de una misma historia:

Todos los días, al caer la tarde, el padre le contaba la misma historia en sus múltiples versiones. La nena que cloqueaba era la anti-Scherezade que en la noche recibía, de su padre, el relato del anillo contado una y mil veces [...] Esa tarde, por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que comprara un anillo (anillo) de oro para ella. (Piglia, 2003, pp. 56-58)

Solo se puede producir algo nuevo, salir de un círculo cerrado, si se vuelve atrás, revisando un núcleo y sus versiones. Solo se puede crear si se re-lee la tradición; con esta afirmación, el episodio de la niña, especularmente, contiene y refleja la propuesta de *LCA*. La estatua y la fotografía, así como la narración en su recuperación de historias anteriores, se presentan en este fragmento como formas de lucha contra el olvido/pérdida. Además, se alude a la narración como una posibilidad de vivir sin miedo: “Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir” (p. 59). De ahí que la ficción se presente como vía para encarar la situación política argentina de finales del siglo XX, en la que, si algo se respiraba, era precisamente miedo.

“Nudos blancos” puede leerse como palimpsesto de “Cirugía psíquica de extirpación”. Sin embargo, en la historia de la Nena hay también, y quizá aún más claramente, una relación intertextual con el cuento de Macedonio: el

⁸ Barrenechea (2000) habla de relatos clonados, para aludir a los fragmentos de *LCA* (a los relatos de la máquina) que son siempre los mismos y, a la vez, siempre otros.

⁹ La idea de la niña-máquina también recuerda a las vanguardias y su gusto por la figura del maniquí y de la mujer mecanizada: “Era un híbrido, la nena, para Madame Silenzky, una muñeca de goma-pluma, una máquina humana, sin sentimientos y sin esperanzas” (Piglia, 2003, p. 55).

intento del padre por incorporar una memoria temporal a la niña, en *LCA*, es eco/variente de la primera cirugía de Cósimo (trasplante de memoria) y recuerda, a la inversa, su segunda (“extirpación”); la realidad a-sintáctica y por tanto a-cronológica del mundo de Laura se asemeja a la serie de experiencias fragmentarias y desarticuladas que componen el universo de Schmitz (Salmerón Tellechea, 2017, p. 53, n. 87). Recordemos que para producir el olvido en Cósimo, lo que el médico de “Cirugía...” realmente hace es reducir su futuro a un casi presente. Es decir, si se elimina el futuro, se elimina el pasado o los efectos de este. A la vez, inversamente, no se puede afirmar el futuro sin recurrir al pasado: la Nena no comienza a narrar sino hasta que es capaz de *recordar* y *repetir* la historia que su padre le cuenta en variantes. Ambos textos, pues, enfatizan uno de los ejes conductores de *LCA*: los personajes buscan una realidad futura diferente, un nuevo porvenir (tanto política como estéticamente –esta pareja está siempre amalgamada–), pero saben que no puede surgir de la nada, ni solo del presente que les es adverso, sino de una recuperación transformadora de la tradición. El vínculo entre pasado y futuro en la novela (políticamente: entre pasado represor y futuro utópico; estéticamente: entre tradición y ruptura o experimentación) hace eco de esta estrecha interdependencia temporal explorada por “Cirugía...”.

La máxima experiencia temporal, en Macedonio, no se relaciona con la prolongación lineal infinita, sino con la condensación, mediante la simultaneidad, de lo infinito en el instante. En “Cirugía...”, al describir el embelesamiento en el que Cósimo vive después de la “extirpación”, el narrador comenta:

ni el amor ni la pasión ni el viaje, ni la maravilla asumen la intensidad del tropel sensual de la infinita simultaneidad de estados de privilegio del presente [...] Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad. (Fernández, 1999, p. 60)

Esta concepción del tiempo es característica de las exploraciones vanguardistas. El paso de la tradición al porvenir deseado y buscado es también, en *LCA*, un tránsito de la linealidad a una poética del instante. De aquí que el lugar utópico, la novela del futuro, se ubique en una isla que remite al *Finnegans Wake* –la novela de la simultaneidad y del instante por excelencia–. La novela futura aparece así como continuadora del rechazo al realismo propugnado por las vanguardias. Cabe precisar, sin embargo, que exceptuando pasajes como el de “La Nena”, el instante se percibe menos en *LCA* debido a que la inserción

del modelo policial (relacionado con el complot) le impide ser percibida como antianecdótica, o –dicho con otras palabras– le otorga una impronta de acción que no tienen los relatos macedonianos.

El episodio de “La Nena”, que contiene las múltiples versiones del relato de Venus y del anillo que su padre le cuenta, es uno de los relatos producidos por la máquina y por tanto está a su vez contenido en el Museo –uno de los muchos ejemplos de las complejas estructuras de inclusión en *LCA*, las cuales despliegan y funden distintos niveles ficcionales–. El abismamiento se potencia en el episodio titulado precisamente “Museo”, cuando “la serpiente se muerde la cola”, pues Junior se percata de que su historia (aparentemente en el nivel más “externo”), es una más entre las arrojadas por la máquina. Tanto Junior como el lector toman conciencia de esto cuando el personaje ve representada en el Museo la habitación del Majestic, en la que acaba de reunirse con Lucía. Esta ciclicidad está especularmente señalada por la figura del anillo (en el episodio de Laura) y en el matiz circular del relato de su padre. La estructura de caja china y la proliferación de narradores se hace también presente en las alusiones a *Las mil y una noches* que abundan en este fragmento.

Más adelante, uno de los narradores comenta: “Macedonio no intentaba producir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas” (Piglia, 2003, p. 60). Recuerda así la noción macedoniana de ficción, compartida por Piglia: no como reflejo del mundo y del hombre (mirada realista) sino como un cúmulo de réplicas literarias, es decir, como un universo intertextual. La cita anterior puede aplicarse (metaficcionalmente, de nuevo) a la novela de Piglia: los personajes de *LCA* no son reflejo directo del hombre ni del mundo, sino que pasan por mediaciones literarias: son réplicas de nociones estéticas y de actitudes políticas. En esto se manifiesta su alejamiento del realismo tradicional. En su “Teoría del arte”, Macedonio insiste en la categoría de “versión” al defender este carácter indirecto de lo literario: “un arte es tanto más belarte [...] cuanto más técnico e indirecto: debe ser Versión, nunca enunciado” (1974, p. 225).

Si lo importante en la creación, como lo sugieren las citas y el análisis anterior, es la apropiación que el escritor hace de textos ajenos, y la forma en que produce versiones, variables, series; entonces la escritura es un proceso, ante todo, de lectura crítica. Este es, para mí, el punto en que las poéticas de Macedonio y Piglia –sus respectivas nociones de ficción– coinciden de forma más contundente. El concebir así la literatura tiene un impacto sobre la figura tradicional del autor, que queda transformada en la de lector/crítico; se suma

así a las estrategias de disolución autoral a las que tanto recurrió Macedonio. Gerardo Mario Goloboff ha descrito así sus implicaciones en *Museo...*:

Al incluirse en el propio sistema que construye, al descentrar lo individual y, en fin, al postular la “presencia en el arte y en la vida de un uso sabio de la Ausencia”, es decir, la invisibilidad del portavoz, Macedonio se nos ofrece como uno de los casos más cumplidos del autor por el que pugnaba Mallarmé: “comparable al director de orquesta, anónimo y dando la espalda al público”. (1993, p. xxi)

Tanto Piglia como sus críticos han señalado, con distintos nombres y ejemplos, la disolución autoral apreciable en su obra. Refiriéndose a la red de historias que circulan marginalmente y forman el contra-complot, Piglia habla de “un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas” (2001d, p. 37). En otra entrevista: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas” (citado por Díaz Quiñones, 1998, p. xi). Idelber Avelar (1995) se detiene en las múltiples estrategias mediante las cuales, víctimas de la represión y buscando la supervivencia en la simulación, los personajes de *LCA* luchan por perder el nombre propio. Lo llama la “conquista del anonimato” (pp. 426-427).

La invisibilidad del portavoz, el anonimato, la memoria hecha de citas, la experiencia impersonal, la pérdida del nombre propio, todos estos aspectos, apuntados por las citas anteriores y relacionados con la disolución autoral, revelan que Piglia, por mediación macedoniana, concibe al autor como lector crítico y productivo. En varias entrevistas, ha definido el quehacer escritural como un modo de leer:

Yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros [...]. En principio [el escritor] se forma leyendo... ¿pero qué tipo de lectura es ésta? Yo creo que ése es el punto fundamental. Un modo de leer, un modo de usar los textos, una posición frente a las tradiciones [...]. Básicamente, hay que trabajar en la tradición. (1998, pp. 1 y 3)

Según Mónica López Ocón, Piglia dijo alguna vez que “en *Respiración artificial* se insinuaba la teoría de Valéry de que *El discurso del método* podría ser leído como la primera novela moderna porque allí se narraba la pasión de una idea” (en Piglia, 2001a, p. 10). Piglia no la desmiente pues sostiene que, en su noción

de ficción, esta es un terreno amplio y flexible, capaz de albergar todo tipo de materiales, incluso el teórico.¹⁰ Hizo especialmente explícitas estas afirmaciones en conversación con Saer, cuando este le preguntó sobre la incorporación del ensayo en la forma narrativa:

la novela y la ficción tiene la posibilidad de trabajar con los materiales más diversos [...]. Yo creo que hay una pasión en las ideas, como hay una pasión en los cuerpos [...]. Tengo una poética del relato que rechaza que existan contenidos que puedan quedar excluidos a priori del material narrativo. (Piglia y Saer, 1995, p. 14)

La dinámica de complot-contracomplot implica también una relación, en *LCA*, entre el código del policial y la crítica; desarrolla así la identificación del crítico con la figura del detective —una de las constantes en la poética pigliana—:

[...] me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. [...] En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. (Piglia, 2001a, p. 15)¹¹

La relación detective-crítico tiene también que ver con la fusión ciudad-novela y con la interrelación entre los ejes político y estético. Los personajes de *LCA* son detectives que recorren la ciudad buscando pistas —o, mejor, “criminales” (en tanto agentes de un plan subversivo, contra el sistema)— que la recorren escon-

¹⁰ En diálogo con Saer, sin embargo, matiza y se defiende de quienes lo acusan de ser un escritor demasiado teórico, diciendo que no existe un contenido teórico *a priori*, que él simplemente vierta en sus obras. Esto las convertiría en novelas de tesis y ciertamente no lo son: “Cuando uno se opone a la novela de tesis se opone a la idea de que hay algo previo a la escritura, una especie de contenido anterior que la escritura no haría sino reproducir” (Piglia y Saer, 1995, p. 14). Las reflexiones teóricas surgen en sus novelas en el propio proceso de ficcionalizar; el énfasis, pues, incluido el desarrollo teórico, sigue siempre en la ficción.

¹¹ Piglia aclara que su noción de crítico puede relacionarse con la figura del detective, mas no con la del policía, pues este último “está institucionalizado, es un funcionario del Estado, es el Estado. El detective [en cambio], es una figura inventada, construida, es un experto en la interpretación. Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía, lo cual no quiere decir que [...] no existan críticos policiales” (1998, p. 35).

diéndose del aparato de espionaje tendido por el poder.¹² Pero, simultáneamente, son críticos que recorren los textos de Macedonio, Joyce y tantos otros, viajan por la tradición literaria (mediante lo intertextual) y vagabundean por la propia textualidad de *LCA*, relato que los contiene (mediante lo metatextual), buscando nuevas lecturas, nuevas posibilidades interpretativas. Y las encuentran; la renovada mirada que imprimen en la recepción macedoniana es claro ejemplo. Para Piglia, el crítico es detective en tanto que “lee lo que no parece visible a primera vista, es decir, lee los márgenes y los textos cambian” (1998, p. 36), como cambió efectivamente la obra macedoniana con la lectura que de ella hizo *LCA*.

Estética de la postergación, la promesa y la interrupción

El gusto por lo inconcluso, que fragmenta la estructura de sus obras, es otra de las confluencias entre las poéticas de Macedonio y Piglia. Interrogado sobre la estructura de *LCA*, este último destacó el relato mínimo o micro-relato y la interrupción –componente, por cierto, fundamental en la poética macedoniana, relacionado con la catalización de distanciamiento crítico y con la estética de la postergación, dilación, digresión y resistencia a la conclusión–. Tanto esta como la simultaneidad, confiesa, fueron técnicas que absorbió de la televisión, que es para él “la forma del desvío [...] por excelencia” (1998, p. 17):

Venía de Buenos Aires donde había sólo tres o cuatro canales y encontré aquí [en EUA] con un horizonte de setenta canales y en un sentido cuando empecé a entrar y salir de esos programas tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a *La ciudad ausente*, la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí. (Piglia, 1998, p. 42)

Camblong ha visto muy bien que la táctica de postergación en Macedonio no es solo un recurso literario –que se observa en el constante prometer y anunciar una novela (en sus propios paratextos y en los pre-textos o textos compañeros), así como en las constantes digresiones e interrupciones de los hilos narrativos– sino que caracterizó también el itinerario genético de *Museo...* Para describir dicho proceso, esta investigadora usó una frase –guiño– muy sugerente, en términos

¹² Avelar nota también esta diferencia: “*Respiración artificial* manejaba el modelo del relato policial desde el punto de vista del detective [...]. *La ciudad ausente* cuenta quizás el mismo relato [...], pero con una inversión fundamental: se narra desde el criminal” (1995, p. 430).

piglianos: “La máquina del prometer” (1993, p. xli). Recuérdese que la escritura de *LCA* (cuya primera edición es de 1992) y la composición de la edición crítica de *Museo...* (publicada en 1993) fueron paralelas: Camblong trabajaba con el archivo de Macedonio mientras Piglia urdía su segunda novela. Como he explicado en otra oportunidad, Piglia aludió a Camblong y a su trabajo con los testimonios, versiones y variantes macedonianas mediante el personaje de *LCA* que lleva su nombre: Ana (Salmerón Tellechea, 2017, pp. 74-76).

La estética de la postergación y la promesa como estrategia extratextual, ejercida como el anuncio de una obra por venir y aplicada a la constitución de la imagen/máscara/persona de escritor, es otro gesto macedoniano que Piglia asumió.¹³ El *modus operandi* de la “máquina macedoniana” se aprecia también, en la poética de Piglia, en la fragmentación y diseminación de sus textos, exacerbadas –para usar un término muy pigliano– hacia el final de su vida. Es decir, en la forma de configurar su obra y de ponerla en circulación.

Coda

Del enorme cúmulo de intertextos en *LCA*, Macedonio y Joyce ocupan los sitios privilegiados. Esto se hace especialmente evidente al final de la novela, cuando la máquina/Elena enuncia un monólogo que es claramente un palimpsesto del de Molly Bloom, en el cierre de *Ulysses*. El relato futuro queda fundado, pues, en una re-lectura no solo de la tradición literaria argentina sino también de la hispanoamericana y universal. Según Katharina Niemeyer, esta dialéctica entre localismo y universalidad está ya apuntada por la obra de Macedonio:

La ‘descontextualización sistemática’ a la que en *Museo...* se someten el mundo narrado y las instancias del autor y del lector, posibilita la universalización en este doble sentido vanguardista e hispanoamericano [...]. La máxima ‘irreverencia’ frente a las tradiciones occidentales que representa el intento universalizador de Macedonio se ofrece como camino para inscribirse en la modernidad y transformarla en un sentido a la vez universal y latinoamericano. (Niemeyer, 2004, p. 451)

El monólogo final de la máquina puede interpretarse como un acto fundacional, a la vez de una nueva sociedad como del relato futuro. Piglia transforma así a su

¹³ Especialmente con lo relativo a sus diarios, vertidos en sus famosos cuadernos –de cuño claramente macedoniano– los cuales, hacia el final de su vida, se transformaron en esa mezcla de autobiografía y ficción que son *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016, 2017).

Elena en la nueva Eva. “En el principio, era el verbo”. Recordando esta frase del Génesis, Pereira habla del proceso de creación en *LCA* como “*verbum adánico* siempre sublevado y exiliado” (2001, p. 23).

El trabajo crítico de Piglia, “en lucha abierta, y tomando posiciones polémicas [...] ha modificado profundamente nuestra comprensión de Sarmiento, Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, y Roberto Arlt” (Díaz Quiñones, 1998, p. x). Y lo hizo, sobre todo, mediante su ficción (es decir, en el trabajo crítico que subyace en su narrativa): Piglia fue un gran crítico, pero ejerció aún mejor la crítica cuando escribió ficción. Continuando con el embate contra las posiciones que el canon había dado a Borges y a Arlt en la tradición literaria argentina, expuesto en *Respiración artificial*, en *LCA* tomó por blanco la forma en que Macedonio había sido leído. El reto que ahí se propuso Piglia fue la operación inversa de la que había ejercido con el autor de *Los siete locos*. Si en *Respiración artificial* hizo de Arlt, más cercano al realismo, un estilista, en *LCA* politizó la obra del más autorreferencial de los autores argentinos. Piglia “escudriña con lucidez y penetración un vasto y heterogéneo corpus de textos, descubriendo entre ellos relaciones antes inadvertidas o, incluso, no visibles” (Díaz Quiñones, 1998, p. xii). La fusión de lo político con lo estético en la obra de Macedonio, la visibilización de una veta política en la poética macedoniana o bien la inauguración de un uso político de su ficción son varias de estas relaciones propuestas en *LCA*.

No hay escritor fuera de la tradición, esto es cierto, pero hay muchos modos de relacionarse con ella. Hay quienes optan por la ruptura, otros por la continuidad: actitud parricida y filial, respectivamente, que pueden asumirse explícita o implícitamente. Mediante los mecanismos intertextuales y metaficcionales que hemos analizado, algunos más explícitos, otros más velados, observamos el modo en que Piglia se inserta en un linaje literario macedoniano y hace de la conformación de esta tradición, la problemática crucial de su poética. ¿Por qué? ¿Qué quiere decir con eso?

Autolegitimarse y orientar su propia recepción son posibles, aunque no únicas respuestas: si se legitima al padre, se instaura una genealogía que termina por legitimar también al hijo. Con su lectura de Macedonio, Piglia construye un linaje del cual se presenta como heredero. Y al modificar la recepción tradicional de Fernández y sugerir rutas para interpretarlo, prefigura el modo en que desea ser leído. Es decir, al presentar un uso político de la ficción macedoniana, Piglia advierte que su propio trabajo con la tradición literaria no puede desligarse de la intención política y no puede ser, por tanto, recibido como puro ejercicio estético. Ahora bien, las estrategias de Piglia en *LCA* no conducen simplemente a describir

una tradición para luego sumarse a ella, sino que la subvierten y modifican para que esta pueda precederlo.

Hablando sobre los cursos que Piglia dio en Princeton, Díaz Quiñones afirma: “era *contemporáneo* porque en sus ficciones y crítica hablaba de lo que nos interesaba; pero también contribuía decisivamente a contemporaneizar a otros escritores” (1998, p. viii). El giro que *LCA* imprime en el modo de leer a Macedonio puede también entenderse como una estrategia para contemporaneizarlo. El Macedonio encapsulado en el esteticismo se condenaba, parece pensar Piglia, a cierto anacronismo: la situación socio-política argentina de la post-dictadura no puede darse el lujo de encierros en torres de marfil. Al abrir las posibilidades de la lectura política de su obra, Piglia le imprimió una nueva vigencia.

Ahora bien, hemos visto que Piglia presenta los rasgos fundamentales de su poética mediante los elementos macedonios que recupera en *LCA*. Pero, ¿por qué esa dinámica de encubrirse? El simulacro y los mensajes cifrados ocupan un lugar fundamental en su sistema creativo. En actitud borgeana, el alter ego de Renzi parece divertirse al difuminar las figuras autorales, construir laberintos de atribuciones e incluso trasladar estas estrategias al mundo extratextual para presentarse como un “escritor sin serlo” (Premat *dixit*, 2009). Además, si para él no hay subversión sin simulacro, resulta coherente su táctica de afirmar tangencialmente el carácter subversivo de sus textos, presentándolo como continuación –y no como ruptura– de lo que otros han inaugurado; es decir, bajo el disfraz de poéticas ajenas: las de Borges, Arlt, Macedonio...

Piglia es la máquina a la que se le introduce la obra macedoniana y de la que esta sale traducida, transformada, re-creada. Llevando el abismamiento hasta el extremo, *LCA* puede ser leída como el último relato de la máquina; como una versión o variante (una “ejecución”, para usar el término macedoniano) de los textos de Fernández que Piglia recopiló y se auto-introdujo. Es decir, la máquina puede interpretarse, en una lectura global, como metáfora del propio Piglia: lector productivo, traductor de la tradición. En la novela, la máquina-Elena es primero, objeto del amor de Macedonio y, segundo, quien continúa su labor creativa. Se subvierte así el referente histórico pues Elena murió antes que Macedonio. La máquina-Piglia, que quizá desearía haber podido ser, como Elena, admirada por Macedonio, quiere también constituirse en la prolongación de su fuerza creadora.

Él es esa máquina productora de ficción, cuyo funcionamiento funde traducción, creación y variación. Él es la máquina que traga obras macedonias y las arroja transformadas en nuevos relatos. Así como a Elena se le introdujo *William*

Williamson y se le extrajo *Stephen Stevensen*, a la máquina-Piglia se le introdujo *Museo...*, *Ulysses*, etc. y se le extrajo *LCA*. Con este proceso, Piglia se puso muy bien el saco de “el que quiera escribir esta novela” –destinatario del último prólogo de *Museo...*, con el cual Macedonio prefiguró sus reescrituras.

Referencias bibliográficas:

- Attala, D. (2010). “El amor secreto de Macedonio”. *La Nación*. Recuperado de: www.lanacion.com.ar/cultura/el-amor-secreto-de-macedonio-nid1236429
- Avelar, I. (1995). “Cómo respiran los ausentes. La narrativa de Ricardo Piglia”. *Modern Language Notes*, 110, pp. 416-432.
- Barrenechea, A. M. (2000). “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En J. Fornet (Ed.). *Ricardo Piglia* (pp. 235-249). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Casa de las Américas.
- Camblong, A. M. (1993). “Estudio preliminar”. En M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. xxi-lxxix). Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- _____ (2000). “Macedonio Fernández: archivo de la vanguardia”. En R. Corral (Ed.), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 139-152). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2006). “Consuelo-Eterna, pasión erótica y metafísica de Macedonio”. En *Ensayos macedonianos* (pp. 185-205). Buenos Aires: Corregidor.
- Corral, R. (2000). “Ricardo Piglia: los ‘usos’ de Arlt”. En R. Corral (Ed.), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 153-160). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2007). “Ricardo Piglia: Itinerarios de lectura (y escritura)”. En R. Corral (Ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 193-208). México D. F.: El Colegio de México.
- Dällenbach, L. ([1977] 1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Díaz Quiñones, A. (1998). “Para empezar: Ricardo Piglia”. En A. Díaz Quiñones, P. Fargas *et al.* (Eds.), *Conversación en Princeton* (pp. vii-xvi). Princeton: Princeton UP.
- Fernández, M. (1974). *Obras completas III: Teorías*. Edición de A. de Obieta, ordenación y notas. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- _____ (1999). *Textos selectos*. Edición y selección de A. de Obieta, Prólogo de A. M. Camblong. Buenos Aires: Corregidor.

- _____ (2004). *Obras completas VII: Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Edición de A. de Obieta, ordenación y notas. Buenos Aires: Corregidor.
- Fornet, J. (2005). *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. Bogotá: Letras Cubanas.
- Gandolfo, E. (1996). "Reportaje sobre Ricardo Piglia". *Radar*, supl. de *Página\12*. Recuperado de: www.literatura.org/Piglia/rprepo.html
- García, C. (2003). "Crónica de una amistad. Notas a la correspondencia". En M. Fernández y J. L. Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad* (pp. 23-259). Edición y notas de C. García. Buenos Aires: Corregidor.
- Genette, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goloboff, G. M. (1993). "Liminar". En M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. xix-xxi). Edición crítica de A. M. Camblong y A. de Obieta (Coords.). Madrid: ALLCA XX.
- Hutcheon, L. ([1980] 2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP.
- Niemeyer, K. (2004). *Subway de los sueños, alucinación, libro abierto. La narrativa vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Vervuert.
- Pereira, M. A. (1999). "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción". *Estudios Filológicos*, 34, pp. 27-33.
- _____ (2001). *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piglia, R. (1998). *Conversación en Princeton*. A. Díaz Quiñones, P. Fargas et al. (Eds.). Princeton: Princeton UP.
- _____ (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001b). "Ficción y política en la literatura argentina". En R. Piglia, *Crítica y ficción* (pp. 119-124). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001c). "Notas sobre Macedono en un Diario". En R. Piglia, *Formas breves* (pp. 13-28). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001d). "Una trama de relatos". En R. Piglia, *Crítica y ficción* (pp. 35-44). Barcelona: Anagrama.
- _____ ([1992] 2003). *La ciudad ausente*. Anagrama: Barcelona.
- _____ (2007). "El escritor como lector". En R. Corral (Ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 17-31). México D. F.: El Colegio de México.
- _____ (2014). "Teoría del complot". En R. Piglia, *Antología personal* (pp. 99-118). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- _____ (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. México: Anagrama.
- _____ (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. México: Anagrama.
- Piglia, R. y J. J. Saer. ([1990] 1995). *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, R. (Ed.). (2000). *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pérsico, A. (2000). “La práctica literaria, entre la pérdida y la restauración”. En R. Corral (Ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (pp. 137-148). México D. F.: El Colegio de México.
- Romano Theusen, E. (1994). “Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. *Alba de América*, 22-23, pp. 213-226.
- Salmerón Tellechea, C. (2017). *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*. México: El Colegio de México.
- Waisman, S. (2004). “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 30, pp. 277-291.

La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra

The long laugh of all these years: Effects of the metapoetic nucleus in the antipoetry of Nicanor Parra

Felipe A. Ríos Baeza
Universidad Anáhuac, Querétaro
feliperios.ffyl@gmail.com

Resumen

Empleando nociones de la teoría metaliteraria y poética, este ensayo afirma, a 65 años de la publicación del poemario *Poemas y antipoemas* (1954), de Nicanor Parra, que la antipoesía, en tanto proyecto de un solo autor, no solo estaría hablando constantemente de un modo de enunciar poesía, sino de cómo ganar ese lugar de enunciación. Otra manera de verlo: que, de una forma más o menos explícita, bajo el discurso humorístico y coloquial de la antipoesía se presenta en estado latente un metadiscurso, una forma de confrontar a la poesía, pero con poesía. En efecto, como han comentado otros críticos, en la obra de Parra hay un planteamiento en clave posmoderna a la crisis de la representación propia de la literatura del siglo XX, pero en la posibilidad de un proyecto tan mayúsculo el autor advertirá pronto que si solo trasgrede la retórica de cierto tipo de poesía, apenas habrá rebajado la polisemia del texto literario. Eso que se ha conocido como *desacralización* del lenguaje poético y del ejercicio mismo de la poesía, en Parra funciona al comienzo como dispositivo expresivo antipoético, pero luego se volverá su eje donde pivote la propuesta entera: la de un profesor de liceo oscuro capaz de inventar no un lenguaje literario, sino un movimiento de neovanguardia que alcanza hasta la plástica, la traducción y la anécdota cotidiana. Ya sea como incordio, ataque directo, chiste, artefacto plástico o canción popular, Parra parece confirmar el núcleo duro de la antipoesía: que es, ante todo, metapoesía amarga, recursiva, y que tiene el recurso humorístico solo como puerta de acceso.

Palabras clave: Nicanor Parra; antipoesía; metaliteratura; enunciación; neovanguardia.

Abstract

*Using notions of the metaliterary and poetic theory, this essay states, 65 years from the first publication of the poetry book *Poemas y antipoemas* (1954), that antipoetry as a project of a single author would not only be constantly speaking about a way to enunciate poetry, but also about how to achieve that place of enunciation. Another way to see it: in a not so explicit form, under the humoristic and colloquial speech of the antipoetry, there is a metadiscourse in a latent state, a way to confront poetry with poetry. In fact, as some other critics have said, in the work of Parra there is an approach in postmodern key to the crisis of representation of the proper literature of the 20th century, but in the possibility of a major project, the author realized soon that if he transgressed the rhetoric of certain kind of poetry, the polysemy of the literary text will have been barely reduced. This, that has been known as desacralization of the poetic language and the actual exercise of poetry, at first functions as an expressive antipoetic device in Parra, but then it comes back to its axis where the entire proposal pivots: a dark school teacher capable of inventing not a literary language but a movement of Neo-avantgarde that covers plastic works, translation and the everyday anecdote. Either as nuisance, direct attack, a joke, a plastic artifact or a popular song, Parra seems to confirm the hard nucleus of antipoetry: it is, above all, bitter and recursive metapoetry in which humor acts only as an access door.*

Keywords: *Nicanor Parra; antipoetry; metaliterature; enunciation; Neo-avantgarde.*

Introducción

Acierta Niall Binns cuando, analizando con cuidado la trayectoria de Nicanor Parra, comenta que:

[L]a antipoesía constituiría algo así como una ruptura (postmoderna: la última de las rupturas) con la totalidad de la poesía moderna en Hispanoamérica [...]. La contextualización de la voz parriana supone el reconocimiento de una serie de experiencias vivenciales que expusieron al autor a varios fenómenos de la postmodernidad en estado embrionario. (1999, pp. 57-58)

Desde la publicación de sus reconocidos *Poemas y antipoemas* (1954), Nicanor Parra (1914-2018) devino constantemente una presencia extraña e incómoda en el panorama literario chileno y luego continental. Por supuesto, las “máquinas

axiomáticas”, para utilizar el término de Gilles Deleuze,¹ intentaron absorber a ese agente extraño con el fin de traducirlo a sus códigos y así domesticarlo (nombramiento como director honorario de la escuela de literatura de una universidad privada, fundada por la misma dictadura; exhibición de sus trabajos plásticos en los patios del propio palacio de La Moneda, etcétera). Pero en todos aquellos intentos, Parra se comportó, otra vez Deleuze *dixit*, como un *esquizo*:² redefinió el movimiento antipoético, despistó, mutó hacia otros discursos, trató de no hacerse aprehensible.

Asumiendo que la antipoesía debía ir más allá de un procedimiento poético encerrado en los límites de un libro delgado para instalarse en prácticas más performativas, Parra se las ingenió para incordiar, cambiar, moverse, ser impredecible y así darle una vuelta de tuerca más a su trayectoria, con el propósito de que el círculo no se cerrara y solo se produjera un giro más a la espiral. Después de *Poemas y antipoemas*, allí donde se esperaba que continuara asustando al burgués con sus condiciones de existencia, como se aguardaría de un vanguardista o un autor moderno –véase el “Autorretrato”: “Considerad, muchachos,/ este gabán de fraile mendicante:/ Soy profesor en un liceo obscuro,/ he perdido la voz haciendo

¹ Cfr. Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*: “El capitalismo funciona sobre una conjunción de flujos descodificados. Pero al mismo tiempo que descodifica perpetuamente los flujos de dinero, los flujos de trabajo, etc. introduce un nuevo tipo de máquina. Al mismo tiempo –no después– construye una máquina que ya no es de codificación: una máquina axiomática. Así es como llegará a ser un sistema coherente. El esquizo, en cambio, siempre da más. Ya no se deja axiomatizar, va siempre más lejos con los flujos descodificados. De ser necesario sin flujos, antes que dejarse codificar, sin tierra, antes que dejarse territorializar [...]. Cuando una sociedad está completamente descodificada, los flujos se deslizan a un sistema contable, a una axiomática de las cantidades abstractas, en lugar de remitir a los códigos calificados. El sistema contable en el capitalismo es el residuo de cantidades abstraído de la codificación de los flujos. El capitalismo funciona a base de flujos descodificados que son retomados en un sistema de base contable” (2005, pp. 24, 38).

² Por definición, así opera el *esquizo* con una máquina como el Estado neoliberal y el *establishment* literario, que quieren codificarlo: “[C]on su paso vacilante que no cesa de errar, de tropezar, siempre se hunde más hondo en la desterritorialización, sobre su propio cuerpo sin órganos en el infinito de la descomposición del *socius*, y tal vez ésta es su propia manera de recobrar la tierra, el paseo del esquizo” (Deleuze, 2005, p. 41). Mientras el capitalismo (llamado, en tanto sistema de cortes sociales, *socius*) obliga a ser unidireccional y se inventa la esquizofrenia, no sólo a nivel individual sino sistémico, el *esquizo* va y vuelve, afirmando positivamente su simultaneidad. A esta característica la denominará Deleuze, en *Mil mesetas* y con ayuda de Félix Guattari, “ritornelo”: una ética de vivir desterritorializando, abierto a la experiencia. El devenir consiste en trabajar sobre la fractura del *socius*, es decir del significante. No es que se prescindiera de él, sino que se disemina. Debajo del significante hay energía, y es la energía del *esquizo* la que detiene el performativo del *socius*. De ahí que el concepto de “máquina de guerra”, que aparecerá en ese libro de 1980, designa a un sujeto resistente a las estructuras del *socius*. Podría trabajarse la propuesta de la antipoesía justo desde aquí.

clases [...]. Y todo ¡para qué!/ para ganar un pan imperdonable/ duro como la cara del burgués/ y con olor y con sabor a sangre” (Parra, 1983, p. 22)—, en las siguientes entregas se preocuparía, en realidad, por seducirlo engañosamente — como en “Me defino como un hombre razonable”: “Me defino como hombre razonable/ no como profesor iluminado/ ni como vate que lo sabe todo [...]./ Soy un modesto padre de familia/ un fierabrás que paga sus impuestos” (1983: 178)—; para, posteriormente, apropiarse de discursos propios del campo cultural, como la plástica seria (*Artefactos*, 1973), los *mass media* (*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977) o la traducción libérrima (*Lear, Rey & Mendigo*, 2004³). Para Binns, “estas ideas auguraran caminos nuevos: al dar la espalda a la provocación de su primera etapa iconoclasta, el antipoeta señala el agotamiento de la trasgresión y la inevitabilidad de la convergencia” (1999, p. 57). “No obstante”, agrega el crítico —y es su comentario al calce más importante para el desarrollo de este trabajo— “sigue reservándose el derecho a la divergencia antipoética” (*ibíd.*).

A 65 años de publicados los *Poemas y antipoemas*, ¿qué es la antipoesía, entonces?, ¿solo aquello contenido en las páginas de aquel libro célebre?, ¿únicamente destrucción retórica?, ¿la reivindicación del coloquialismo?, ¿un solo gesto constante, el de la *divergencia*?, ¿un proyecto de mayor envergadura que no se limitaba al discurso verbal, sino a un modo de hacer arte y de configurar la existencia de un solo hombre? Aunque de manera desprolija, todas estas preguntas han sido ya respondidas por la crítica. Por lo tanto, este ensayo se propone, echando mano de la teoría metaliteraria y poética, de ensayistas como Binns, Matías Ayala, Roberto Valero, Iván Carrasco y otros, y de ciertas nociones de la teoría literaria contemporánea, analizar que, en realidad, la antipoesía de Parra, como proyecto de un solo autor, está hablando constantemente de un modo de *enunciar poesía* y de ganar ese lugar de enunciación. Otra forma de verlo: que, de una manera más o menos explícita, bajo su discurso está en estado latente un metadiscurso, una forma de confrontar a la poesía, pero con poesía. El teórico Jesús Camarero ha notado este fenómeno en la literatura contemporánea, explicándolo como:

³ Para la crítica Antonia Cabrera Muñoz, ante la ausencia de un texto shakespereano canónico del *Rey Lear*, Nicanor Parra “utilizó bastante de la tradición oral para compensar el arte del bien decir del barroco español, la retórica de la moda en Europa de Shakespeare llamada eufuismo, macerando el texto para reducirle el tono renacentista, como se hace con la cebolla en los campos chilenos [...]. En su traducción, Parra conservó el verso blanco shakespeareano así como su espíritu medieval renacentista, que se adapta a su propia creación poética en más de un sentido. Sin traicionar el espíritu ni la sonoridad originales, se documentó exhaustivamente para llegar a un texto que pareciera familiar a los hablantes del español chileno, en especial aquellos versos de raíz popular a cargo del Bufón y del conde de Kent, disfrazado de mendigo” (2013, pp. 36-37).

[U]na suerte de metalenguaje, un desvío operado a partir de la lengua misma, un lenguaje gramatical que describe el objeto que ya no es la lengua misma, sino el conjunto integrado de las operaciones de la significación y la significancia. Y el resultado sería el fenómeno [...] de la *metarrepresentación*, pues la representación, que era la función primera de este acto descriptivo, se mezcla con el acontecimiento de la misma escritura, del acto mismo de la representación, se une a la manipulación de los componentes escriturales para obtener una significación añadida que tiene en cuenta la forma sobre todo, y que tiene [en] cuenta el juego de posibilidades de organización del lenguaje y de la escritura, un trabajo sobre la materia escritural que invita al lector a una aventura de interpretación y también de reescritura. (2004, p. 26)

Cuando se analice ese metalenguaje en la propuesta de Parra, nos daremos cuenta que, en efecto, hay un planteamiento en clave posmoderna a la crisis de la representación propia de la literatura del siglo XX, pero en la posibilidad de un proyecto tan mayúsculo como la antipoesía el autor advertirá pronto que si solo trasgrede la retórica de cierto tipo de poesía, apenas habrá rebajado la polisemia del texto literario a su mayor legibilidad y comprensión. Eso que se ha conocido como *desacralización* del lenguaje poético y del ejercicio mismo de la poesía –“Los poetas bajaron del Olimpo [...] / nosotros sostenemos / que el poeta no es un alquimista / el poeta es un hombre como todos / un albañil que construye su muro: un constructor de puertas y ventanas” (Parra, 1983, pp. 153-154)– en Parra funcionará al comienzo como dispositivo expresivo antipoético, pero luego se volverá su eje donde pivote su propuesta entera.

Ya fuera con el incordio, el ataque directo, el chiste, el artefacto plástico, el lenguaje coloquial o las estructuras de la canción popular chilena, en tanto revestimientos evidentes, Parra parece confirmar el núcleo duro de la antipoesía: que es, ante todo, metapoesía amarga, recursiva, y que tiene el recurso del humor solo como puerta de acceso.

Un pedagogo que hace reír: La enunciación (anti)poética

En un texto muy reciente, Niall Binns señala algo parecido a lo más arriba planteado y que ayudará a construir los argumentos de este ensayo:

Quizás el tema principal de la antipoesía sea, precisamente, la antipoesía. Frente al imponente legado de los tres vanguardistas de la guerrilla literaria, y frente a la grandilocuencia profética de la poesía política de Neruda [...], era necesario abrirse un espacio en el mundo poético, aunque fuese a codazos, mediante declaraciones de

principios, manifiestos y ataques tanto a los poetas consagrados como a los críticos y lectores que los consagraban. (2018, p. 14)

Ese ataque se concreta de manera pura en el poema “Manifiesto”, pero luego lo que queda es el gesto de importunar. No contento con generar una enunciación deliberadamente al margen de las cuatro grandes poéticas chilenas de la primera mitad del siglo XX (Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha), Parra considera el elogio enrarecido que el conquistador Alonso de Ercilla hace de esas tierras sureñas –“Chile, fértil provincia y señalada en la región Antártica famosa” (1983, p. 16)– para abrir una herida que se realiza no solo sobre la superficie del *establishment* literario, sino sobre el cuerpo mismo de la identidad nacional. De ahí que, hasta ahora, Parra no se asimile, no se entienda y, en muchos casos, no se acepte: “Creemos ser país/ y la verdad es que somos apenas paisaje” (1983, p. 183). Un paisaje que, además, se ha ido definiendo mejor con el discurso de las periferias (el de un español y hasta el de un nicaragüense). Recordando la parodia a los famosos versos de *Altazor*, de Vicente Huidobro, “Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (1931, p. 11), Parra escribió de manera lapidaria en uno de sus artefactos: “Los cuatro grandes poetas de Chile/ Son tres/ Alonso de Ercilla y Rubén Darío” (1972), desfundamentando toda posibilidad de apropiación nacionalista y situándose donde todo ironista debe ubicarse para trabajar: a distancia.⁴ Estos versos sueltos provocan hilaridad. Pero la consecuencia final es una risa extendida, que cala hondo. La larga risa de todos estos años.

Ese título es, por supuesto, un préstamo. En 1983, el escritor argentino Rodolfo Fogwill publicó un largo cuento llamado “La larga risa de todos estos años”, en la línea de otros relatos suyos, como “Help a él” y “Muchacha punk”. Es decir, un cuento violento, polémico, cáustico; un cuento donde la risa aludida en el título es casi imperceptible cuando se llega a niveles narrativos más profundos: dos lesbianas tratando de sobrevivir durante la dictadura argentina, prostituyéndose, dando clases de artes marciales, auto-engañándose. “No éramos tan felices”, dice la narradora al comienzo, “pero si en las reuniones de los sábados alguien hubiese preguntado si éramos felices, ella habría respondido ‘seguro sí’” (Fogwill,

⁴ Esto ya lo decía Roberto Bolaño, en su ensayo “Literatura y exilio”: “[T]enemos a Rubén Darío y a Alonso de Ercilla, que son los cuatro grandes poetas chilenos, y tenemos lo primero que nos enseña el poema de Parra, es decir, que no *tenemos* ni a Darío ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante. La segunda enseñanza del poema de Parra es que el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso” (2004, p. 46).

2009, p. 109). Sin embargo, casi al final del relato sentencia: “Pregunto cómo no pudimos seguir siendo felices” (p. 121).

Algo parecido ocurre al leer retrospectivamente la antipoesía de Nicanor Parra. La risa que sobreviene tras la revisión de *Versos de salón* (1962), *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977) y, por supuesto, *Poemas y antipoemas* es una risa que se ubica en un nivel primario de los versos. Pero asumir a Parra solo por el lado del humor, o del coloquialismo, es deformarlo. Cuando se profundiza en su poesía, empleando cualquier metodología –cualquiera: la poesía de Parra resiste desde un macabro análisis descompositivo-estructural hasta una interpretación como artefacto exquisito de los estudios culturales–, la risa en realidad pasa a ser un gesto de invitación, una llave que abre las puertas de algo más amargo y conmovedor. Esto se encarna con extrema lucidez en el poema “Advertencia”, de *Versos de salón*:

*Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.*

*Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.*

*Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.*

*Además una cosa:
Yo no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas. (1983, pp. 67-68)*

Por eso, un modo más justo de asumir a Parra en el campo literario hispanoamericano sería fijarse en cómo un poeta de provincias –tanto en términos de temática como de procedencia: pensemos que el hombre, nacido en San Fabián de Alico, publica en 1937 *Cancionero sin nombre*, poemario que se ha señalado como “libro de romances que se nutrió tanto de la tradición oral chilena como del modelo peninsular del *Romancero gitano* de Federico García Lorca” (Binns, 2018, p. 8)– aprende pronto la consigna primordial de las vanguardias: el humor es un señuelo para atraer a lectores; pero una vez en el texto, hay que golpearlos con un guante

blanco. O negro. Lo que equivale a decir: exponer desnudamente el procedimiento de creación literaria. Por eso y para eso, Parra despoja al lenguaje poético de cualquier ornato o añadidura, y va en contra de una forma de escribir poesía.

Así parece entenderlo también el crítico Roberto Valero, cuando explica que: “La dinamita de Parra es el humor. Una vez descodificados los diversos tipos de humor –negro, ironía, absurdo, burla...– que el poeta nos ofrece, nos encontramos con un mensaje agónico” (1991, p. 210). Y más adelante agrega:

Desde luego que el efecto humorístico nos alcanza inmediatamente al leer el poema, pero una vez trascendida esa primera experiencia nos damos cuenta que hay una distorsión de diversos discursos: público, religioso, y también una verdad abominable detrás de la aparente irreverencia. (1991, p. 213)

Es decir, en lugar de un hermetismo y experimentación estériles, como el llevado a cabo por el colectivo surrealista chileno La Mandrágora (encabezado por Teófilo Cid y Braulio Arenas), Parra apuesta por la legibilidad y el humor para introducir al lector de la manera más rápida y violenta posible al terreno donde mejor sabe hacer las cosas: aquél en el que desmenuza, con sarcasmo, tanto al material con el que se hace literatura (el lenguaje) como al oficio mismo y todo cuanto le rodea (el poeta y la poesía). Ése es el disparadero principal de la antipoesía: constituirse como arte ensimismado. Dice Álvaro Bisama, en un artículo que se titula, precisamente, “La risa”:

[La de Parra es] una literatura que se resiste a sus propios clichés y sabotea, una y otra vez, cualquier idea preconcebida que se tenga de ella. Quizás porque quien la redacta es un pedagogo discontinuo, cuya lección es enfatizar justamente la contradicción entre la condición inasible de cualquier conocimiento y la claridad de la lengua con que se enuncia dicho problema. Ahí, todo humor, toda transparencia, es una trampa. Porque la literatura de Parra es tristísima y desde hace un rato es imposible verla como otra cosa que no sea una meditación sobre cómo funciona el lenguaje y hasta dónde es posible tensarlo y destruirlo. (Bisama, 2014)

Bisama y Valero exponen algunos puntos que son esenciales: el humor, pero como trampa; la intención de llevar al lenguaje a *querer decir* algo más hondo, pero privándose deliberadamente de figuras retóricas enrevesadas; y la idea, muy puntual y original, de que Parra, antes que poeta, es un pedagogo. Es decir, un profesor de liceo, un docente que, asumiendo el principio general de la profesión,

tiene que hacerse entender, controlar la polisemia de los signos por intrincada que sea la materia que esté impartiendo en el salón de clases.

Es lo que puede visualizarse en el ya citado “Autorretrato”, de *Poemas y antipoemas*: “Soy profesor de un liceo oscuro/ he perdido la voz haciendo clases [...]./ Por el exceso de trabajo, a veces/ veo formas extrañas en el aire/ oigo carreras locas,/ risas, conversaciones criminales [...]./ Aquí me tienen hoy/ detrás de este mesón inconfortable/ embrutecido por el sonsonete/ de las quinientas horas semanales” (Parra, 1983, p. 23). La posición del profesor extenuado, mohíno, cadavérico, se vuelve, entonces, el lugar de enunciación primordial que dará paso a un movimiento pendular muy reconocible en la antipoesía: aquel que va de la descripción del entorno referencial inmediato (la vestimenta, la condición mísera de maestro de liceo, etcétera) a la descripción de un entorno onírico, caótico, imaginativo; todo con un tono opacamente coloquial. Piénsese, por ejemplo, en el poema “La trampa”, de *Poemas y antipoemas*:

*Por aquel tiempo yo rehuía las escenas demasiado misteriosas.
Como los enfermos del estómago que evitan las comidas pesadas,
Prefería quedarme en casa dilucidando algunas cuestiones
Referentes a la reproducción de las arañas,
Con cuyo objeto me rehuía en el jardín
Y no aparecía en público hasta avanzadas horas de la noche;
O también en mangas de camisa, en actitud desafiante,
Solía lanzar iracundas miradas a la luna
Procurando evitar esos pensamientos atrabiliarios
Que se pegan como pólipos al alma humana.
En la soledad poseía un dominio absoluto sobre mí mismo,
Iba de un lado a otro con plena conciencia de mis actos
O me tendía entre las tablas de la bodega
A soñar, a idear mecanismos, a resolver pequeños problemas de emergencia.
Aquellos eran los momentos en que ponía en práctica mi célebre método onírico,
Que consiste en violentarse a sí mismo y soñar lo que se desea,
En promover escenas preparadas de antemano con participación del más allá. (1983, p. 41)*

Y también, en “Vida de perros”, de *Versos de salón*:

*El profesor y su vida de perros.
La frustración en diferentes planos.*

*La sensación de molestia a los dientes
que produce el sonido de la tiza.*

*El profesor y la mujer exacta.
El profesor y la mujer precisa.
¡Dónde encontrar a la mujer precisa!
Una mujer que sea lo que es,
una mujer que no parezca hombre [...].*

*El profesor ya no tiene remedio:
el profesor observa las hormigas. (1983, pp. 89-90)*

En el poema “La trampa”, precedido en el libro de 1954 por “Autorretrato” e inmediatamente por “La víbora”, Parra parece enfrentarnos a un mismo personaje: el profesor de “gabán de fraile mendicante” (*planteamiento*) que, a su vez, es ese amante “condenado a adorar a una mujer despreciable” (el *nudo*, en “La víbora”), pero ahora se encuentra en la reclusión de su hogar. En esa soledad (que operaría como *desenlace* de una “narrativa poética” digna de desprenderse del unívoco canal poético y analizarse), lucha contra “pensamientos atrabiliarios” y ansiedades sin el éxito esperado, llegando a una aporía. De esa experiencia surge lo onírico, el desajuste del anterior “hombre razonable” que le hace cometer actos irracionales, como “lanzar iracundas miradas a la luna” o poner “en práctica/ mi célebre método onírico/ que consiste en violentarse a sí mismo y soñar lo que se desea” (1983, p. 41). Asimismo, en el deseo de trascender al entorno de la enseñanza del liceo oscuro, blindado por una masculinidad lacerante por parte del profesorado y el alumnado, el profesor busca una redención en lo femenino, en una mujer precisa, una mujer exacta, pero acaba en el ensimismamiento de la soledad, observando las hormigas.

En el fondo, y aquí una de las claves de interpretación, el pedagogo no se ha sabido explicar como quisiera, y por ello Parra va de lo referencial inmediato al delirio y la alucinación, cuestión que también podría leerse en clave posmoderna. Por eso, no es casualidad que, aunque ironice sobre el psicoanálisis, aparezca tantas veces mencionada esta disciplina. Véase, por ejemplo, “Los vicios del mundo moderno”, de *Poemas y antipoemas*, donde ya habla de “la exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común” y el “endiosamiento del falo” (1983, p. 44). La voz poética parriana sabe que al centro de la antipoesía debe estar el “sentido común”, pero habrá cuestiones que se le escapan (de ahí el elemento

posmoderno, una voz consciente del fin de los metarrelatos) y que solo accediendo a una dimensión inconsciente logrará explicarse. Esto llega a su cénit en el poema “Sigmund Freud”, de *Otros poemas* (recopilatorio incluido en *Obra gruesa*), donde, primero, ve en la teoría freudiana reduccionismos peligrosos –“todo lo relaciona con el acto/ ya no distingue la luna del sol/ todo lo relaciona con el acto” (1983, p. 153)–, pero luego afirma: “Aunque parezca raro/ el psiquiatra tenía la razón/ en el momento de pasar un túnel/ el artista comienza a delirar./ Para empezar lo llevan a una fábrica/ es ahí donde empieza la locura” (1983, pp. 152-153).

Solo en la extenuación de esa voz, perdida y gastada, es posible generar un nuevo acontecer poético que, esencialmente, será “tramposo”: se cree recuperar el habla del hombre común, de la calle –“Contra la poesía de café/ la poesía de la naturaleza/ contra la poesía de salón/ la poesía de la plaza pública/ la poesía de protesta social”, se lee en el “Manifiesto” (1983, p. 157)–, pero también el del hombre imaginario –recordemos esos conocidos versos, incluidos en *Hojas de Parra* (1985): “El hombre imaginario/ vive en una mansión imaginaria/ rodeada de árboles imaginarios/ a la orilla de un río imaginario” (Parra, 2011, p. 272)–. Se dice “tramposo” porque ni el habla de la calle ni la voz del delirio se dan en tanto registro poético, sino solo como temas de un enunciador que, en el plano de la expresión, no varía, sino que va del profesor al amante acomplejado para concluir en el solitario delirante.

Lo que vemos, de principio a fin en sus libros, es al mismo poeta preguntarse por las cavilaciones de su oficio y su estar en el mundo, siempre incómodo, enrevesado, poco hábil. Recuérdense, por ejemplo, la “Advertencia al lector”:

*Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
“¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores,
“sus lágrimas, ¡artificiales!”
“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”
“Se patalea como un niño de pecho”
“El autor se da a entender a estornudos”.
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.*

*“¿A qué molestar al público entonces?”, se preguntarán los amigos lectores:
“Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡qué podrá esperarse de ellos!”.
Cuidado, yo no desprestigio nada*

*o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
me vanaglorio de mis limitaciones
pongo por las nubes mis creaciones.* (1983, p. 27)

En ese sentido, el decisivo poemario *La cueca larga* sería solo una continuidad del proyecto neovanguardista, un despiste acaso, aunque se haya visto por algunos ensayistas, como Matías Ayala, como un quiebre decisivo en su producción:

[S]i Nicanor Parra había satirizado el impulso educador desde la figura del profesor, el trabajar dentro de la tradición popular y habla del “huaso” (el campesino chileno) y del “roto” (el proletario local), le permite invertir el paradigma: desde el discurso de los que enseñan al de los que tal vez no sepan escribir. Es necesario recordar que esta inversión invoca la posición de la picaresca en la literatura del Siglo de Oro español, el que se sitúa como contrapunto social, cultural y estilístico entre lo vulgar y lo culto, el humor y la idealización. (2005, p. 110)

Creemos que no hay tal inversión en la antipoesía. En realidad, Parra no abandona su posición de pedagogo, su lugar de enunciación donde parece consciente del efecto de la antipoesía, efecto en el que caben el habla popular, pero también la voz delirante, en tanto trampas humorísticas para llegar a lo que le importa: la reflexión metaliteraria.⁵ La propuesta de Parra implicará, entonces, en un primer término, tensar el lenguaje para que en él quepa no solo el patio de tierra y la plaza pública, sino la ensoñación de un sujeto que percibe que no hay nada fuera de su cabeza. Como decía Binns, el único momento verdaderamente rupturista de la poesía parriana es el punto de inicio: *Poemas y antipoemas*. Es allí donde se articula esta voz de profesor-amante-delirante que no se perderá. Luego lo que sucederá en su espacio poético es un puro fenómeno de convergencia.

Antipoesía que es metapoesía

Además, la antipoesía tiene la virtud de advertir la *negatividad* del lenguaje literario. Decía Michel Foucault que:

⁵ Coincidimos aquí con Iván Carrasco, cuando señala: “La antipoesía ha marcado profundamente el espacio poético chileno desde hace ya tres décadas, generando no sólo un espacio abierto a la renovación y al cambio, sino también ocupándolo con el empleo maestro de algunas operaciones textuales transgresoras, impactantes; *la práctica y teorización metapoética del antipoema como un particular tipo de texto signado por la reescritura, la subversión de su propia escritura, la expansión del significante, etc., han provocado un ambiente favorable a la experimentación, a la liberación de esquemas convencionales, a la búsqueda de nuevas formas de escribir” (1988, p. 32).

Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano. (1996, p. 68)

A saber: existe un tipo de discurso que en lugar de *desautomatizar*, como pretendía la teoría literaria de hace un siglo, en realidad *obstruye* la transferencia del sentido y hace compleja la referencialidad. Contra esto se revuelve su poesía, desde los *Poemas y antipoemas* en adelante. No parece azaroso que en 1954, su hermana Violeta comience también a escribir sus décimas. Dice Bisama, en otro ensayo: “[E]s posible ver en ambos libros una misma ansia, la de hablar el lenguaje de la calle, la de extinguir cualquier clase de solemnidad lírica” (2008, p. 126). En efecto. Pero luego del ansia, y como hemos explicado, lo que queda es una conciencia lúcida, un estado de alerta de la “trampa” de la representación y, por ende, el paso seguro hacia la autorreferencialidad (un “deber ser” del texto poético). Pongamos algunos casos: “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos [...] / Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte” (1983, pp. 26-27); “A los amantes de las bellas letras / hago llegar mis mejores deseos / voy a cambiar de nombre algunas cosas. / Mi posición es ésta: / el poeta no cumple su palabra / si no cambia los nombres de las cosas” (1983, p. 65); “Qué es la antipoesía / un temporal en una taza de té / una mancha de nieve en una roca / un azafate lleno de excrementos humanos” (1983, p. 133).

Estas muestras aleatorias indican el ataque directo a esa intención textual que obliga al discurso construido imaginariamente a fabricar la “ilusión” de que el referente está allí y que la literatura (o cualquier lenguaje) puede enunciar sin problemas las condiciones reales (en este caso, el habla popular⁶). El crítico José Antonio Pérez Bowie analiza acertadamente el fenómeno:

⁶ Lo explica bien Binns, hablando de *Versos de salón*: “Mientras los poemas populares de Parra se desarrollan con el octosílabo tradicional, el verso libre de los primeros antipoemas responde a la apuesta por una poesía hecha a base de los lenguajes cotidianos y que se acerca a la realidad. En la vida real no se habla, evidentemente, en endecasílabos, y, sin embargo, *Versos de salón*, que acentúa las tendencias prosaicas de *Poemas y antipoemas*, es un libro compuesto casi enteramente de ellos. Hay una explicación. Parra ha montado una pintoresca teoría, según la cual si el octosílabo de la poesía tradicional respondía –como se suele decir– a los grupos fónicos habituales en el habla popular de antes, poco a poco la voz de la tribu ha ido cambiando, acercándose más al endecasílabo [...]. En efecto, los endecasílabos de *Versos de salón* son algo más que una parodia de las bellas artes, como se ha sugerido: retienen el tono coloquial del lenguaje, pero con él fabrican un ritmo

El lenguaje aparece a menudo convertido, de manera explícita o implícita, en centro de referencia del poema, dando lugar a una serie de motivos temáticos que se reiteran con insistencia: su insuficiencia por la estrecha vinculación a las pautas del pensamiento racional, la degradación a que somete su íntima dependencia del poder, la dificultad consiguiente en aceptarlo como un medio fiable de aprehensión de la realidad, etc. Esa evidencia que poseen los poetas contemporáneos de la incapacidad del instrumento lingüístico para conocer la realidad, provoca que el poema se vuelva autorreferencial constituyéndose en terna de sí mismo y predicando que la realidad sólo tiene existencia en cuanto se la confiere el lenguaje. (1994, pp. 237-238)

Durante largos años, estuvimos condenados a adorar al lirismo arrollador de la mencionada “guerrilla literaria”, con imitadores claros de Rabelais, vociferantes andinos y paracaidistas metafísicos. Hasta que de pronto, con la irrupción del modesto profesor de “un liceo oscuro” que había “perdido la voz haciendo clases”, el campo literario hispanoamericano aprendió que era posible quebrar el falsete de los antiguos poetas demiurgos: “Nosotros conversamos/ en el lenguaje de todos los días/ no creemos en signos cabalísticos” (1983, p. 154), puede leerse en el “Manifiesto” antipoético, otra ironía más cercana a la patafísica jarryana que a la vanguardia trasnochada de La Mandrágora. “Todos estos señores [...] deben ser procesados y juzgados/ por construir castillos en el aire/ por malgastar el espacio y el tiempo/ redactando sonetos a la luna/ por agrupar palabras al azar/ a la última moda de París” (*ibid.*). Como su hermana Violeta, Nicanor Parra encontró en las calles (y en algunas expresiones populares, como la cueca y la huaracha) no una voz, sino la métrica que le permitiría salir de los alejandrinos impostados y las redondillas infantiles.⁷ Y esto es un aporte que no hay posibilidad de eludir: desbarrancar *creacionismos* y *cantos generales* con formas poéticas propiamente locales, chilenas, pero apenas reflejadas en el plano de la expresión (como se afirmaba, la voz parriana es única e indivisible, y es la del profesor de liceo oscuro que ama mal, pero delira bien) y casi nula en plano del contenido

galopante, exacerbado por el hecho de que casi todos los versos existan como unidades sintácticas completas” (2018, p. 33).

⁷ Rafael Gumucio lo asume, también, no como un acercamiento inocente a la canción popular, sino como parte del propio proyecto neovanguardista para tensar aún más el arco antipoético: “La olvidada letra de la cueca era justamente lo que a Nicanor Parra más le interesaba. Veía en la cueca, ese baile cantado a gritos que nadie se detenía a escuchar, un género literario, en esa breve y apurada descarga de versos, cuatro estrofas de cuatro versos y una estrofa de dos, veía la posibilidad de contar una historia. Eso también se lo debía a Oxford, donde la tradición lo es todo. T. S. Eliot, el más moderno de los poetas de entonces, iba a buscar sin pedir permiso, en las canciones olvidadas del campo y los suburbios, los acentos y las imágenes de sus poemas” (2018, p. 57).

(sus temas, como los de todos los poetas de su generación, incluyendo a Lihn y a Teillier, son recursivos: cómo hacer poesía prescindiendo de la retórica habitual de la poesía).

Si bien la crítica parriana anterior había hasta cierto punto acertado al tratar de hallar el ejercicio antipoético en distintos planos (véase Carrasco, 2003⁸), bajo estos enfoques que proponemos, ¿dónde, entonces, se encuentra la antipoesía? Diríamos, de modo lúdico: en la cueca que Parra, el hombre imaginario, se está bailando consigo mismo, solo, delante de un espejo. Esto ya había sido advertido con lucidez por el ensayista Mario Rodríguez Fernández, al decir:

Me permito proponer que disimulada en este bello poema de amor [“El hombre imaginario”], hay una cueca, una cueca encriptada. Que la haya no es un hecho inesperado en la producción antipoética. A partir de 1958, con la publicación de *La cueca larga* [...] queda patente la inclinación que siempre ha mostrado el hermano de Violeta por las formas de la música popular [...]. La cueca sin pareja, la cueca de la desolación y la ausencia, se empezó a bailar en teatros y plazas de Chile junto con las primeras protestas contra la dictadura, a partir del año 1983. La cueca sola es contemporánea de la escritura de “El hombre imaginario”. Ambas nacen de la pérdida y el dolor. Las que bailaban públicamente eran las mujeres esposas o hijas de víctimas, muchas veces simbólicamente representadas por conjuntos de canto y baile. En “El hombre imaginario”, baila el varón. El hombre que ha perdido su pareja. (2015, pp. 30-33)

Añadiríamos: y que, en ese abandono, se queda con una sola posibilidad: cavilar sobre su oficio. Además de ser metadiscursiva y autorreferencial, la antipoesía, entonces, es en cierto modo autoficcional. En efecto, propondría el famoso “pacto autobiográfico” con el lector (Lejeune, 1973; 1994), pero, como la misma teoría advierte, resultaría improductivo identificar al sujeto poético con el autor real de un texto dado; se trata, más bien, como hemos hecho, de analizar de qué manera

⁸ “En la escritura de Nicanor Parra se encuentran tres formas básicas de enfrentar la tradición literaria e intelectual de la modernidad occidental, que se alternan y se mezclan con una actitud de búsqueda de voz propia y diferenciada en la exigente y compleja situación de la literatura del siglo XX. La primera consiste en aceptarla como una memoria poética valiosa y respetable y en continuarla mediante la reiteración de las normas de producción de textos artísticos [...]. La siguiente, en oponerse a ella, degradándola y desmitificándola mediante distintas estrategias textuales que incluyen su homologación aparente, su duplicación inversa y su satirización, la que ha dado origen a la anti poesía [...]. La última, en sobrepasarla mediante un tipo de discurso que incluye estructuras textuales semiotizadas como poesía y anti poesía, a la vez que como textos de naturaleza distinta; en otras palabras, de un tipo de discurso que se puede leer” (Carrasco, 2003, p. 5)

esta “figuración del yo”,⁹ para utilizar un término de Pozuelo Yvancos (2012), se acomoda, vulnera, varía, se acopla en sus distintos libros, hasta el momento en que, en *Artefactos*, considera que el lenguaje verbal por sí solo es limitado para la cuantía expresiva de la antipoesía.

Todo esto, ya latente en *Poemas y antipoemas*, logra hacer una pirueta vistosa en *La cueca larga*:

*Voy a cantarme una cueca
Más larga que sentimiento
Para que mi negra vea
Que a mí no me cuentan cuentos.*

*Los bailarines dicen
Por armar boche
Que si les cantan, bailan
Toda la noche.*

*Toda la noche, sí
Flor de zapallo
En la cancha es adonde
Se ven los gallos.
Cantan los gallos, sí
Vamos en uno
Esta es la cueca larga
De San Beniuno.
No hay mujer que no tenga
Dice mi abuelo
Un lunar en la tierra
Y otro en el cielo. (1983, p. 58)*

⁹ “[T]al presunción y énfasis en la correlación de una relación texto-vida ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de esta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor)” (Yvancos, 2012, p. 161).

Aquí Parra, con la musicalidad que le ha dado la estructura de la canción popular chilena, enseñada y sistematizada por Violeta, inicia con una declaración de principios donde podría entenderse que, sin dejarse engañar por las reglas canónicas del oficio, abrazará un *ars* poética popular, sobre todo en los versos: “Los bailarines dicen/ por armar boche/ que si cantan, bailan/ toda la noche./ Toda la noche, sí/ flor de zapallo/ en la cancha es adonde/ se ven los gallos” (1983, p. 58). Cueca o copla, soneto o antipoema, Parra no pierde oportunidad para insistir en ese mismo contenido: la manera en que se debiera, desde ese proyecto antipoético, escribir poesía. Por tanto es posible afirmar, llegados a este punto, que la antipoesía procura y elabora para sí misma no solo una textualidad, sino un estatuto orgánico. “Mi posición es ésta”, señalará luego en “Cambios de nombre”, de *Versos de salón*: “El poeta no cumple su palabra/ si no cambia los nombres de las cosas” (1983, p. 65); y la autorreferencialidad llega a su máxima expresión en “La montaña rusa”, del mismo libro: “Durante medio siglo/ la poesía fue/ el paraíso del tonto solemne./ Hasta que vine yo/ y me instalé con mi montaña rusa./ Suban si les parece/ claro que yo no respondo si bajan/ echando sangre por boca y narices” (1983, p. 66).

Uno de los lectores más avezados de Nicanor Parra fue Roberto Bolaño. Él mismo advirtió estos componentes antes expuestos en la propuesta del antipoeta y, luego, los aplicó al diseño de sus personajes-poetas. No solamente se trata del tema de la desacralización del oficio, sino de una advertencia: trabajar en los límites del lenguaje literario puede provocar el mutismo. En otros lugares hemos mostrado el evidente y raro fenómeno de los escritores bolañeanos que dejan de escribir literatura y realizan el tránsito hacia otros discursos artísticos para poder seguir enunciando.¹⁰ Eso, sin duda, le viene de Parra, y aunque Parra no deja de escribir poesía, es lúcido para, desde temprano, coquetear con la plástica por estos mismos motivos y hacer de su trabajo un ejercicio interdiscursivo. De ahí que su propuesta pueda entenderse también en sus *Artefactos*, obra que, como se dijo, inicia en 1972 y que nunca deja de desarrollarse. En la primera entrega se incluye una tarjeta postal con una máxima que resulta decisiva para comprender lo anteriormente comentado: “El pensamiento muere en la boca” (1972). Eso que se ha

¹⁰ *Cfr.* Felipe A. Ríos Baeza, “Fuera de aquí: la literatura más allá de lo literario en la cuentística de Roberto Bolaño”: “En los cuentos de Bolaño, por tanto, no se ficcionaliza tanto el ejercicio literario como la posibilidad de salir de él de algún modo, ya sea recurriendo al tópico de la cancelación de la escritura o bien al de su transposición en otros discursos estéticos [...]. Esta afirmación es pertinente ya que a la hora de examinar el derrotero de algunos de sus personajes se halla la evidencia de que varios abandonan una alta empresa literaria, como Rimbaud, o bien la conducen hacia lenguajes alternativos, como el cine, la música o la plástica” (2015, p. 16).

dado a llamar antipoesía se asume, entonces, como la denuncia de que, primero, la poesía ha sido arrebatada a los hombres para alimentar a unos dioses onanistas; una reclamación de que el lenguaje poético está dormido en el lenguaje cotidiano y basta despertarlo para que comience a nombrar.¹¹ Pero, luego, la evidencia de ese metadiscurso: el pensamiento antipoético no ha hecho más que enunciarse, acá y allí, durante muchos años, con la creciente inseguridad de que, quizás, no ha quedado explicado con claridad meridiana.

La antipoesía, como toda vanguardia, no solo se escribía, sino que se vivía. En 2018, el escritor Rafael Gumucio publicó *Nicanor Parra: Rey y mendigo*, una crónica larga soberana sobre el Parra cotidiano. Eran pocos los que habían logrado entrar en su refugio, una pequeña cabaña en el balneario de Las Cruces, en el litoral central de Chile, dotado hoy de tanta leyenda como la alta torre donde Montaigne inventó el ensayo moderno. Los privilegiados, como Gumucio, afirmaban haber descubierto, en un pizarrón cerca de la cocina, la quintaesencia de la antipoesía: fórmulas de mecánica cuántica y sonetos de Shakespeare, escritos de puño y letra por el mismo antipoeta. Aunque los fundamentos de la antipoesía tal vez no se encontraban dentro del inmueble, especula Gumucio, sino en la terraza. Desde allí puede observarse aún, de manera clara y en el horizonte, las tumbas de Vicente Huidobro y de Pablo Neruda.

Referencias bibliográficas:

- Ayala, M. (2005). "Nicanor Parra, nacionalista: entre la enseñanza pública y la poesía popular". *Revista Chilena de Literatura*, 66, pp. 107-117.
- Binns, N. (1999). *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Bern: Peter Lang.
- _____ (2018). "Aproximaciones a la obra de Nicanor Parra". *Unidiversidad. Revista de Pensamiento y Cultura*, 9(33), pp. 4-37.
- Bisama, A. (2008). *Cien libros chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- _____ (2014). "La risa". *La Tercera online*. Recuperado de: <http://culto.latercera.com/2017/09/05/la-risa/>
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

¹¹ Esta es una de las claves descubiertas por Carmen Foxley, entre otros críticos de los años 80: "Su remplazo por el habla de todos los días y el ocultamiento del emisor tras la figura de un simple acotador, al margen de la escena en la que gesticulan personajes caricaturescos o absurdos, debió sorprender, y también conmover al lector, el que por cierto reconocía en esas poses a representantes del género humano, y a ejemplares desechables de una sociedad en crisis" (1985, p. 109).

- Cabrera Muñoz, A. J. (2013). “El Rey Lear de Nicanor Parra”. *Interpretextos*, 6(10), pp. 29-46.
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Carrasco, I. (1988). “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios Filológicos*, 23, pp. 35-53.
- _____ (2003). “Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon”. *Revista Chilena de Literatura*, 62, pp. 5-23.
- Deleuze, G. (2010). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Ercilla, A. de (1983). *La Araucana*. Tomo I. México D.F.: UNAM.
- Fogwill (2009). “La larga risa de todos estos años”. En *Cuentos completos* (pp. 109-126). Buenos Aires: Anagrama.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona.
- Foxley, C. (1985). “El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones”. *Estudios Filológicos*, 20, pp. 109-114.
- Gumucio, R. (2018). “Estampas parrianas”. *Unidiversidad. Revista de Pensamiento y Cultura*, 9(33), pp. 4-37.
- _____ (2018a). *Nicanor Parra: Rey y mendigo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Huidobro, V. (1931). *Altazor*. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
- Lejeune, P. (1973). “Le Pacte Autobiographique”. *Poétique*, 14, pp. 137-162.
- _____ (1994). “El pacto autobiográfico”. En *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pp. 49-87). Madrid: Megazul-Endymion.
- Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- _____ (1983). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- _____ (2011). *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pérez Bowie, J. A. (1994). “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. En J. A. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco, C. J. Gómez Blanco y J. M. Paz Gago (Coords.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 237-248). España: Universidade da Coruña.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2012). “Figuraciones del Yo’ frente a la autoficción”. En A. Casas (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

- Ríos Baeza, F. A. (2015). “Fuera de aquí: la literatura más allá de lo literario en la cuentística de Roberto Bolaño”. En P. Aguilar y T. Basile (Eds.), *Bolaño en sus cuentos* (pp. 13-26). Buenos Aires: Almenara.
- Rodríguez Fernández, M. (2015). “Nicanor Parra: la cueca sola de ‘El hombre imaginario’”. *Revista Chilena De Literatura*, 91, pp. 25-34.
- Valero, R. (1991). “Función del humor en la obra de Nicanor Parra”. *Hispania*, 74(1), pp. 210-213.

Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección *Cognitive poetics: a field at the intersection*

Araceli Alemán
Universidad del Salvador (Argentina)
araceliale@gmail.com

Resumen

La “revolución cognitiva” propició el surgimiento de distintas líneas de abordaje a la literatura. Estas conforman campos teóricos de indagación paulatinamente más sistemáticos: estilística cognitiva, lingüística cognitiva literaria, estudios literarios cognitivos, ciencia cognitiva de la literatura, poética cognitiva, retórica cognitiva y neuroestética. Este trabajo esboza un panorama de estos desarrollos, delineando coincidencias y divergencias. Particularmente, presenta una aproximación a los principios epistemológicos y a los objetivos de la poética cognitiva. Concebida en el sentido de *poiesis* (‘creación’ o ‘producción’), configura un avance radical en la interdisciplinariedad. Persigue el doble propósito de dilucidar los procesos cognitivos que operan en la creatividad humana para dar cuenta de sus productos como totalidades gestálticas, y de cómo es que la creatividad estética puede iluminar el funcionamiento del lenguaje y de la cognición humana.

Palabras clave: lingüística; estilística; teoría literaria; interdisciplinariedad; literatura.

Abstract

With the “cognitive revolution”, different approaches to literature were born. They gradually conform more systematic theoretical fields: cognitive stylistics, literary cognitive linguistics, cognitive literary studies, literary cognitive science, cognitive poetics, cognitive rethorics and neuroesthetics. This article outlines the state of these developments, establishing coincidences and discrepancies. Specifically, it presents an approximation to cognitive poetics’ epistemological principles and objectives. Understood in the sense of poiesis (creation, production), it implies a radical breakthrough

in interdisciplinarity. It seeks the double purpose of elucidating the cognitive processes that operate in human creativity in order to account for its products as gestalts and how esthetic creativity can illuminate language and human cognition functioning.

Keywords: *linguistics; stylistics; literary theory; interdisciplinarity; literature.*

Hay ciertas cosas de la mente humana que podemos ver mejor observando la literatura.

MARK TURNER¹

Introducción

El auge de los estudios de la mente a fines del siglo xx motivó el interés mutuo de las ciencias cognitivas y de los estudios literarios. Profesionales de ambos campos desarrollan esfuerzos colaborativos con distintos grados de interdisciplinariedad, sostenidos en una concepción amplia de la cognición que incluye todas las actividades de procesamiento de la información en el cerebro: desde la percepción de estímulos inmediatos hasta la organización de experiencia subjetiva.

Los científicos cognitivistas ya no toman los textos literarios ni a sus lectores como ignotos objetos de estudio, sino que comienzan a indagar en los aspectos cognitivos de la literatura reconociendo el saber producido por los estudios literarios. Al mismo tiempo, los críticos literarios incorporan los descubrimientos y las pujantes metodologías de la ciencia cognitiva para investigaciones actualizadas y novedosas. Estos intercambios conforman campos teóricos de indagación paulatinamente más sistemáticos que obligan a repensar las fronteras dentro del paradigma científico.

La perspectiva cognitivista en literatura aún no ha sido incorporada en Latinoamérica en general, con la excepción de Chile (por ejemplo: Martínez-Gamboa, 2008; 2015), donde la lingüística cognitiva tiene un floreciente campo de aplicación. Tampoco en España esta línea representa un abordaje consolidado a los textos literarios; aunque unas cuantas publicaciones de distintas instituciones (por ejemplo: Luján Puenza, 2006; Porto Requejo, 2007; Núñez Ramos, 2014) indican claramente un proceso en curso.²

Este trabajo esboza un panorama general de los desarrollos surgidos del diálogo entre cognitivismo y literatura, delineando confluencias y divergencias. Particu-

¹ *There are certain things about the human mind that we can see best by looking at literature* ([1987] 2000, p. 13). Nota: Las traducciones marcadas (*) son propias.

² Aun en el caso de España, predomina cierto anglocentrismo, a causa ya sea de que los textos estudiados o sus análisis estén escritos en inglés o de que sus autores estén relacionados a departamentos de literatura o filología inglesa (Luján Atienza, 2006).

larmente, ofrece una aproximación a los principios epistemológicos y objetivos de la poética cognitiva, una disciplina “tan sólida como sus fundamentos, tan amplia como su alcance”³ (Ruiz de Mendoza y Peña, p. 1*). Asimismo, pretende ser un modesto aporte al “problema diltheano” planteado por Geeraerts (1999) respecto de la validez de las interpretaciones lingüísticas a luz de una renovada interacción entre la semántica cognitiva y la teoría literaria contemporánea. Finalmente, con el objetivo de afirmar su potencial explicativo en general y contribuir a instaurar esta línea de análisis interdisciplinario de los textos literarios, se incluye una breve propuesta de análisis como ejemplo ilustrativo.

La inserción de la disciplina

La “revolución cognitiva” hizo saltar los límites entre las disciplinas: neurociencia, lingüística, inteligencia artificial, filosofía, psicología, antropología, etc., conforman un *continuum* (Crane y Richardson, 1999; Geeraerts y Cuyckens, 2007; Varela, Thompson y Rosch, 2011), en el que conviven distintos enfoques, ya que el cognitivismo no conforma una teoría unificada. Núñez Ramos, Allen, Gao, Miller Rigoli, Relaford-Doyle y Semenuks (2019) se preguntan “¿Qué pasó con la ciencia cognitiva?” cumplidos cuarenta años de la creación de la revista *Cognitive Science* y de la *Cognitive Science Society*. Por medio de índices bibliométricos y socioinstitucionales,⁴ prueban que la multidisciplinariedad de origen no alcanzó una coherencia e integración tal que permita sostener la denominación en singular, por lo que se impone la de *ciencias cognitivas*.

El cognitivismo de la línea experiencialista sostiene la hipótesis de un conocimiento corporeizado (Varela, Thompson y Rosch, [1991] 2011): lo que conocemos no son las propiedades inherentes u objetivas de las cosas, sino que el conocimiento se produce por la interacción de un sujeto conceptualizador en un contexto corpóreo, físico, social y cultural. Dado que estos procesos se revelan de muchas maneras en el lenguaje –aunque no exclusivamente en él–, este enfoque

³ *As strong as its foundations, as wide as its scope*. Los autores se refieren aquí, en realidad, a la lingüística cognitiva en un volumen dedicado a su dinamismo interno y a su ineludible interdisciplinariedad. El concepto calza perfectamente bien con las características de la poética cognitiva.

⁴ Armstrong (2013) advierte acerca de los obstáculos institucionales para el diálogo interdisciplinario. Defiende, sin embargo, cierta independencia para zanjar la brecha explicativa: “La investigación interdisciplinaria funciona mejor cuando partes con diferentes métodos y conocimiento encuentran razones para colaborar, compartir e intercambiar porque la perspectiva y experticia del otro le proporciona algo que necesita” (p. 10*) [*Interdisciplinary research works best when parties with different methods and knowledge find reason to collaborate, share, and exchange because the other’s perspective and expertise offer something they need*].

ha tenido desarrollos en la teoría gramatical y aplicaciones lingüísticas con alto grado de aceptabilidad, por ejemplo, en la enseñanza de la lengua nativa y de segundas lenguas, en la traducción, en el análisis del discurso, en el tratamiento de distintos trastornos del lenguaje, así como, todavía incipientemente, en los estudios literarios.

El cruce entre lingüística y teoría literaria tiene una historia de brillantes hallazgos, aunque también de resistencias y suspicacias de uno y otro lado. Mientras que la primera postula principios generales, la segunda apunta a explicaciones nóveles y singulares. Bajo principios como los de canon y novedad de lectura, la crítica literaria contemporánea prioriza los sentidos subrepticios o no contemplados de los textos literarios, pasando por alto aquellos que parecen obvios o prístinos. Turner (2000) alerta contra los peligros de esta metodología, que da lugar a “conversaciones que frecuentemente son extensiones de literatura” (p. 10*). Si bien estas resultan de legítimo interés, la presuposición irreflexiva puede conducir a análisis viciados de errores. La poética cognitiva, en cambio, tiene el potencial de explicar “interpretaciones individuales tanto como interpretaciones compartidas por un grupo, comunidad o cultura”⁵ (Stockwell, 2002, p. 5*). A diferencia de, por ejemplo, la autonomía absoluta de los textos propuesta por las teorías deconstruccionistas, que permite infinitas lecturas, pone un coto al explorar el aparato cognitivo subyacente, es decir, los procesos cognitivos que motivan y, a la vez, restringen la creatividad humana.

Esto no significa que sea “objetiva” en cuanto a que los textos posean un único sentido que el analista asépticamente saca a la luz. El sujeto cognoscente está presente en el análisis desde la misma elección del texto de estudio, las intuiciones de sentido y los modelos teóricos que aplica bajo la consideración de “patrones complejos y variados”⁶ (Simpson, 1997, p. 3*). Lo que sí debe procurar es ofrecer explicaciones que cumplan con el doble “compromiso” de los estudios cognitivos enunciado por Lakoff en 1990: “el compromiso de generalización”, referido a la caracterización de principios generales responsables de todos los aspectos del lenguaje humano; y “el compromiso cognitivo”, que implica que el primero se ejerza en concordancia con los avances de otras disciplinas en cuanto al conocimiento de la mente y el cerebro. De este modo, sus explicaciones serán válidas –como en otros campos del saber– hasta tanto no sean refutadas por otras. Sin embargo, el hecho de que la lingüística sea una ciencia humana y de que la literatura tenga

⁵ *Individual interpretations as well as interpretations that are shared by a group, community or culture.*

⁶ *Complex and varied patterns of meaning and interpretation permeate all texts.*

una naturaleza no conceptual en el sentido de su intraducibilidad (Núñez Ramos, 2014, p. 13) impide la formalización absoluta o la rigidez de los postulados de otras disciplinas (Porto Requejo, 2007).

La transdisciplinariedad intrínseca del paradigma cognitivo ofrece condiciones más que apropiadas para hacer concertar finalmente sus esfuerzos, para un conocimiento unificado, comprensivo y riguroso de los procesos involucrados en la producción y en la recepción de la literatura.

Respecto de lo segundo, actualmente, existen distintos métodos para acceder a las interpretaciones de los lectores. Se encuentran especialmente en boga los métodos empíricos psico- y neurolingüísticos basados en el seguimiento ocular, estudio de gestos, tomografías por resonancia magnética para medir la actividad cerebral cuando tiene lugar un procesamiento cognitivo, mediciones de tiempo de conducta y reacción, entre otros. Los datos cuantitativos producidos por esta clase de estudios pueden también combinarse con criterios cualitativos, en busca de datos de lecturas provenientes de fuentes en línea (Gregoriou, 2012; Harrison, Nuttal, Stockwell y Yuan, 2014), por ejemplo, plataformas de recomendaciones, como Amazon, Goodreads; redes sociales, como los blogs y perfiles de Facebook e Instagram de los autores; entradas de usuarios en artículos de diarios en línea o en sitios web de librerías. Harrison (2017) defiende dos ventajas de esta clase de fuentes:

Las críticas de lectores en línea son respuestas situadas a los textos que no han sido afectadas por preguntas conducidas por un investigador, por lo que se puede decir que conforman un banco de datos de respuestas de lectores más naturalizadas.⁷ (p. 5*)

Valenzuela y Soriano (2005) sostienen la noción de evidencia convergente: “Se puede considerar que es más convincente la evidencia que proviene de distintas fuentes y disciplinas con diferentes metodologías apuntando en la misma dirección”.⁸

Aunque, en general, existe consenso entre una gran parte de estos cognitivistas respecto de que no hay una diferencia esencial entre el lenguaje cotidiano y el literario, la especificidad del procesamiento de los textos literarios es materia de estudio,⁹

⁷ *Online reader reviews are situated responses to texts that have not been affected by researcher-led questions, so arguably form a data set of more naturalised reader responses.*

⁸ *Evidence coming from different sources, different disciplines using different methodologies all of them pointing in the same direction could be taken to be more convincing.*

⁹ Tsur distingue su interés en la creatividad frente al paradigma dominante de convencionalidad entre los lingüistas cognitivos.

en tanto representan el más alto grado de complejidad de estructuración conceptual y una de las formas del lenguaje más valoradas culturalmente:

El arte emplea exactamente los mismos recursos sintácticos, semánticos y pragmáticos que subyacen a *todo* significado, pero los explota de maneras destacadas que nos dan una idea del significado de las cosas que típicamente no está disponible en las cosas de todos los días. En el arte buscamos la intensificación, armonización y completud de las posibilidades de significado y expansión del significado.¹⁰ (Johnson, 2007, p. 261*)

Concurrente en algunos puntos con el análisis crítico del discurso, esta aproximación permite acercar los sostenidos avances de las disciplinas cognitivas a la teoría literaria, al mismo tiempo que elabora principios teóricos generales de lenguaje y cognición, y explora el alcance de sus dimensiones ideológicas. Los propios pioneros de la lingüística cognitiva percibieron la continuidad de sus objetos de estudio. Lakoff y Turner en 1989, en *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, habían establecido que la metáfora poética es producida e interpretada de acuerdo con los mismos mecanismos que las metáforas del lenguaje convencional, solo que combinándolos de modo novedoso, por lo que puede extender, cuestionar y desarrollar sus estructuras. Desde entonces, los autores estudiados han proliferado al ritmo también que se incorporan las nuevas perspectivas originadas no solo en la lingüística cognitiva, sino en el amplio espectro de las ciencias cognitivas.

Disciplinas, subdisciplinas y denominaciones

Tsur fue el primero en emplear el nombre *poética cognitiva* en 1983, entendida como la disciplina que “ofrece teorías cognitivas que dan cuenta sistemáticamente de la estructura de los textos literarios y sus efectos percibidos” (2002, p. 279*). Sus investigaciones se remontan a principios de la década de los setenta y son herederas del estructuralismo checo, el formalismo ruso y el *new criticism*, e incorporan lineamientos de los nacientes estudios cognitivos. Freeman (2014) descubrió que había estado empleando el mismo término que Tsur, en principio, circunscripto al género de la poesía, para luego reconocer

¹⁰ *Art uses the very same syntactic, semantic, and pragmatic resources that underlie all meaning, but in art those resources are exploited in remarkable ways that give us a sense of the meaning of things that is typically not available in our day-to-day affairs. In art we seek an intensification, harmonizing, and fulfillment of the possibilities for meaning and growth of meaning.*

una definición más amplia que abarca a todas las obras de arte, en el sentido de *poiesis*, ‘creación’ o ‘producción’ (derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’). Kwiatkowska (2012), en cambio, emplea el término *poética* según el esquema de la comunicación de Jakobson, como aquel mensaje centrado en la función lingüística. Distingue así también una *retórica cognitiva*, dedicada al análisis de textos no literarios.

Otros prefieren, en cambio, los términos de alcance –presumiblemente– más restringido *estilística cognitiva* y *lingüística cognitiva literaria*. La diferencia terminológica parecería corresponderse con lo que Gavins y Steen distinguieron en *Cognitive Poetics in Practice* (2003, p. 5) como las dos grandes ramas de la perspectiva cognitivista en la literatura: una, la poética cognitiva, más amplia, abierta al conjunto de las ciencias cognitivas, con aportes de psicólogos (como Oatley y Gibbs Jr.) y especialistas en literatura en sintonía con el cognitivismo (como Tsur); y la otra, la lingüística cognitiva literaria, más focalizada en la lingüística, desarrollada por profesionales de ese campo (Turner, 1987, 1991, 1996; Lakoff y Turner, 1989). Dentro de esta segunda rama, Pütz (2007) traza una divisoria en la lingüística cognitiva *ab initio*:

Dada la dualidad en los inicios de la lingüística cognitiva entre la atención dada a la gramática por Langacker y la concepción del mundo del pensamiento a través del estudio de la metáfora de Lakoff, podemos esperar que estas dos tendencias aparezcan también en la lingüística cognitiva aplicada.¹¹ (p. 1143*)

Algunos autores no se posicionan tan claramente en este marco teórico todavía en construcción. Gavins y Steen (2003) auguran un deseable futuro de convergencia entre las dos ramas. Stockwell (2002), por ejemplo, hace una *poética cognitiva* con base en aspectos lingüísticos, pero poniendo a prueba sus afirmaciones y siendo permeable a nociones de disciplinas aledañas (como la psicolingüística, psicología cognitiva y psicología social). Precisamente, la define como “un nuevo modo de pensar acerca de la literatura que implica aplicar lingüística y psicología cognitiva a los textos literarios”¹² (s. p.*).

¹¹ *Given the duality in early Cognitive Linguistics between Langacker’s concentration on grammar and Lakoff’s conception of the world of thought via metaphor research, we can expect these two trends to emerge in Applied Cognitive Linguistics, too.*

¹² *A new way of thinking about literature, involving the application of cognitive linguistics and psychology to literary texts.*

Langacker pone la mira en el futuro, en una suerte de manifiesto autocrítico en el prólogo a *Cognitive Grammar in Literature* (Harrison, Nuttal, Stockwell y Yuan, 2014). Por un lado, reconoce que esta disciplina hereda y ahonda algunas inconsistencias terminológicas junto con una multiplicidad de abordajes del cognitivismo. Por otro, no pone en duda su potencial empírico —eje de las críticas dentro del enfoque—, dado que los fenómenos literarios constituyen idóneos objetos de estudio: son actos de habla que se caracterizan, entre otras cosas, por ser producidos por usuarios especializados. Alienta así a proseguir esta labor cuyos resultados, por el momento, “están condenados a ser imperfectos, pero aun estos esfuerzos imperfectos representan un avance para nuestro conocimiento” (p. xiv*).

La estilística actual, situada —de acuerdo con Burke (2014)— con un pie en el lenguaje y otro en los estudios literarios, se propone objetivos acordes a tal interdisciplinariedad. De este modo, no brinda meramente un listado de figuras retóricas, sino un análisis en torno a los procesos de composición y recepción ligados a estas. Culpeper y Semino (2002) reconocen el solapamiento de los términos *poética cognitiva* y *estilística cognitiva*, sinónimos en el uso de muchos investigadores; aunque prefieren el segundo para enfatizar la atención que brindan al lenguaje de los textos.

En principio, cabe pensar en una *poética*, en el sentido que Culler le había dado en 1975 —aunque para una poética estructuralista— en la medida que busca definir las “condiciones de significado” semióticas e institucionales que hacen que los textos se comprendan de una determinada manera. La poética cognitiva mantiene este interés en la recepción del lector y el proceso de lectura, pero reconfigura las relaciones y ejes de análisis. Freeman (2014) sostiene que debe ser un estudio bifronte, con dos caras como el dios romano Jano¹³ para poder mirar, a la vez, a la mente (corporeizada) y al texto (estético), y, por tanto, a los estudios cognitivos y a la teoría literaria.

Jaén y Simón (2016) gravitan en torno a la esfera literaria con la designación de *estudios literarios cognitivos*. Zunshine *et al.* (2015) emplean también esta denominación, aunque explicitan: “Cuando uno recurre a dos campos que ya son fuertemente interdisciplinarios (es decir, la crítica literaria y la ciencia cognitiva), el resultado inevitablemente estará representado por una amplia variedad de paradigmas y abordajes”¹⁴

¹³ En un libro fundamental para las ciencias cognitivas, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* [*De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*], Varela, Thompson y Rosch (2011) emplean la misma imagen del dios romano para representar el vínculo entre ciencia y experiencia: “Las ciencias cognitivas son pues bifrontes como Jano, pues miran hacia ambos caminos al mismo tiempo. Una de sus caras mira la naturaleza y ve los procesos cognitivos como conducta. La otra mira el mundo humano [...] y ve la cognición como experiencia” (p. 37).

¹⁴ *When one draws on two fields that are already heavily interdisciplinary (i.e., literary criticism and cognitive science), the outcome will be inevitably represented by a broad variety of paradigms and approaches.*

(p. 3*). Esto explica una cierta “imprevisibilidad” en esta clase de estudios, así como la ausencia de un texto básico o manual clave. Muchos de los materiales, en general publicados por sellos especializados, suelen reunir trabajos de distintos autores abocados a distintas problemáticas con cierta tradición literaria (estudios culturales, teoría de los afectos, poscolonialismo, ciencia ficción, estudios de género, etc.) con diversos enfoques cognitivistas (neurociencia, psicología gestáltica y cognitiva, lingüística cognitiva, etc.). Aunque no son enciclopédicos en cuanto a la exhaustividad, son suficientemente representativos y accesibles: “A esta altura, los estudios literarios cognitivos tienen algo para ofrecerle al estudioso con prácticamente cualquier convicción teórica; el punto de entrada a esta disciplina puede ser tan individualizado como uno desee”¹⁵ (Zunshine, 2015, p. 4*).

Por último, la *ciencia cognitiva literaria* (CiCL) pretende ubicar a los estudios literarios asertivamente bajo el “amplio paraguas” de las ciencias cognitivas (Burke y Troscianko, 2013; 2017). Estos autores enfatizan que no se trata de validar los estudios literarios con el mote científico, sino lo contrario: la incorporación de los estudios literarios en el seno de la ciencia cognitiva manifiesta la madurez de la segunda, que no estaría completa si no abordara esta dimensión de la experiencia humana. Abarca temas clásicos del cognitivismo, tales como la agentividad, creación, imaginaria, la estética, etc. (Citron y Zervos, 2018; Gambino, Pulvirenti y Vinci, 2019; Shimamura, 2013; Shimamura y Palmer, 2012; Starr, 2013).

Si bien el lenguaje nunca puede ser eliminado del análisis en literatura, la CiCL puede *o no* ubicar al lenguaje en el primerísimo plano en que lo ubican la estilística y la lingüística literaria. En consecuencia, la CiCL conformaría una disciplina más amplia que abarcaría a aquellas dos. A propósito de esto, Burke y Troscianko (2017) destacan el rol de mediadoras que la estilística y la lingüística pueden cumplir para muchos científicos, que no trabajan con modelos lingüísticos específicos.

Desde otro punto de vista, una CiCL supone disciplinas en el mismo nivel dedicadas a las artes audiovisuales, pictóricas, performáticas. Vale preguntarse dónde se ubicaría en este esquema, por ejemplo, la neuroestética. De acuerdo con Starr (2013), esta debe establecer las bases neurales de la experiencia del gusto, el placer, el displacer, la indiferencia, etc., frente al conjunto de las artes. Importa para esta, también, cómo influye la experiencia estética en la cognición y qué elementos de esta se dejan ver en aquella. Johnson (2007) también encuentra

¹⁵ *At this point, cognitive literary studies have something to offer to a scholar of almost any theoretical persuasion; the entry point into the field can be as individualized as one wishes.*

que en las artes se emplean todos los recursos cognitivos humanos para crear significado, lo que tiene por resultado experiencias intensificadas y altamente integradas de significado: “la estética se convierte en el estudio de todo lo que entraña la capacidad humana de crear y experimentar sentido”¹⁶ (p. x*).

Estas reflexiones en torno a una estética de la comprensión humana reconfiguran la taxonomía dentro de las ciencias cognitivas: ¿cómo se relacionaría la CiCL con proyectos como el de la ciencia cognitiva de las teorías filosóficas, presentado en la obra *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (Lakoff y Johnson, 1999)¹⁷; como el de las matemáticas, en *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being* (Lakoff y Núñez, 2000); o como el de la retórica política de *Don't Think of an Elephant. Know Your Values and Frame the Debate* (Lakoff, [2004] 2014):¹⁸

Por último, con relación a la CiCL, es más que plausible que no todos comprenderían con tal denominación que, además del trabajo de laboratorio, estos científicos articulan las distintas perspectivas, incluida, por ejemplo, la antropológica, para hacer una “semiótica cognitiva a través de la cual cada producto cultural pueda ser conocido e interpretado de modo científicamente riguroso” (Martínez Falero, 2017, p. 2).

En otras palabras, los estudios literarios cognitivos y la ciencia cognitiva literaria, a diferencia de lo que sus nombres suponen, no se oponen por la pertenencia disciplinar de los estudiosos ni de sus estudios:

Muchos de nuestros autores parecen no sentir la necesidad de especificar, en términos disciplinares, dónde se encuentran los beneficios proyectados de sus contribuciones [...] estas preguntas tienen un valor intrínseco, y determinar qué “lado” “gana” más con determinado incremento de la comprensión puede que sea irrelevante.¹⁹ (Burke y Troscianko, 2017, p. 10*)

La poética cognitiva parecería ser más fiel al propósito inter- y transdisciplinario, difuminando los bordes de la ciencia cognitiva y los estudios literarios, así como

¹⁶ *Aesthetics becomes the study of everything that goes into the human capacity to make and experience meaning.*

¹⁷ Cfr. Lundhaug (2010).

¹⁸ Lakoff, formado inicialmente en lingüística generativa y posteriormente uno de los autores más renombrados en lingüística cognitiva, actualmente define que su campo es la ciencia cognitiva.

¹⁹ *Many of our authors do not seem to feel the need to specify, in disciplinary terms, where the projected benefits of their contributions lie [...] these questions are of intrinsic interest, and working out which ‘side’ ‘gains’ more from any given increase in understanding may be beside the point.*

el de las otras artes, para buscar las estructuras cognitivas que dan cuenta de aquello en lo que todos confluyen: la creatividad humana, cualquiera sea la forma en que esta se exprese. Aunque es temprano e imprudente determinar el grado de informatividad que tiene cada denominación de modo excluyente, el siguiente apartado propone unas últimas consideraciones a favor de la “poética cognitiva”.

Para un humanismo

El desarrollo del cognitivismo experiencialista conlleva una renovada concepción del hombre y, por lo tanto, también del estudio del hombre, pero que también abrega en las filosofías de Maurice Merleau Ponty (1908-1961), John Dewey (1859-1952), Wilhelm Dilthey (1833-1911), Immanuel Kant (1724-1804), entre otros.

La noción de *mente corporeizada* reúne los aspectos más salientes de esta nueva configuración. La continuidad mente-cuerpo implica que la capacidad de crear y comprender significados emerge de las transacciones del organismo con el medioambiente a través de niveles de actividad en una escala creciente de complejidad: las facultades cognitivas superiores, como la conceptualización y el razonamiento, reclutan recursos que operan en la experiencia sensomotora y el monitoreo de las emociones (Johnson, 2007, p. 10). Esta concepción naturalista del significado obliga a una reciprocidad y a una transversalidad: para comprender una cultura se debe estudiar la base corporeizada de las estructuras conceptuales que emplean los miembros de esa cultura y viceversa. No puede menospreciarse la injerencia de los factores sociales y culturales en la cognición: “para tener significado humano, se necesita un cerebro humano que opere en un cuerpo humano vivo continuamente interactuando con un medioambiente humano que es a la vez físico, social y cultural”²⁰ (Johnson, 2007, p. 155*).

Específicamente, Geeraerts (1999) entrevé en estas problemáticas el resurgimiento del problema al que denomina “diltheano” referido a la distinción entre las ciencias humanísticas o del espíritu, con un objeto de estudio humano y basadas en el método de la interpretación, y las ciencias naturales, cuyo objeto desubjetivizado y autónomo es estudiado con el mismo método que las ciencias exactas. El problema así planteado acarrea la inquietud respecto de las relaciones y del valor del conocimiento producido en las distintas disciplinas. Así como el positivismo sostuvo un monismo metodológico, esto es, la unidad del método científico de las ciencias físico-naturales por sobre la diversidad de objetos de

²⁰ *In order to have human meaning, you need a human brain, operating in a living human body, continually interacting with a human environment that is at once physical, social, and cultural.*

estudio de la investigación científica, Dilthey (1949) propuso la autonomía de las ciencias del espíritu.

El enfoque cognitivo, cualquiera sea su objeto, no se ajusta por completo a estos parámetros, puesto que,

en el siglo xx, la mente es la frontera en la que se producen los cambios más profundos en la concepción de nuestra propia identidad. Las ciencias de la mente son ciencias naturales, pero quién se atrevería a negarles el estatuto de ciencias humanas y, a la inversa, son ciencias humanas a las que solamente unos cuantos se niegan a reconocer como naturales. (Broncano, [1995] 2012, p. 16)

Freeman (2018) propone directamente eliminar la diferencia radical entre las ciencias “duras” y las humanidades, ya que todas son artefactos humanos y comparten elementos de la facultad cognitiva. Aunque es propio de las primeras el objetivo de demostrar hipótesis acerca del mundo natural; las artes configuran intentos de extender lo que puede ser conocido, controlado y comprendido, esto es, los modos en que experimentamos el mundo. En consecuencia, desde la teoría de la relatividad hasta un poema de Rubén Darío y sus interpretaciones dependen de los mismos elementos: memoria, imaginación, conocimiento, experiencia, discriminación, pericia y juicio.

En el terreno del lenguaje, Geeraerts (1999) vincula la semántica cognitiva (surgida a finales del siglo xx) con la semántica diacrónica preestructuralista (de principios del siglo xix). Aunque con las diferencias propias del desarrollo general de las ideas en el tiempo, ambas representan abordajes contextualistas que conciben al lenguaje como una expresión de la mente humana en su intento por comprender el mundo. El lenguaje, por lo tanto, manifiesta la experiencia tanto de los individuos como de las culturas, algo de lo que la semántica –y la poética cognitiva– debe dar cuenta:

La experiencia de fondo puede basarse tanto en rasgos universales de la existencia humana (de, por ejemplo, carácter físico o fisiológico), como puede ser específica histórica y culturalmente: la humanidad lidia con el mundo de diversas maneras y esta variedad diacrónica o cultural tiene que establecerse explícitamente en la descripción lingüística.²¹

²¹ *The experiential background may be based on universal features of human existence (of, for instance, a physical or physiological kind), but just as often, it may be historically or culturally specific: humanity*

La objetividad aquí radica en asumir la subjetividad contextualizada del investigador tanto como la del autor y sus lectores como datos científicos. En esto difiere la semántica cognitiva de la semántica estructuralista, las teorías generativistas y la lógica formal (en sus versiones más restrictivas o extremistas) tanto como la poética cognitiva del estructuralismo francés en su búsqueda de estructuras narrativas profundas y universales, de la mencionada infinita interpretabilidad del texto del método deconstruccionista o cualquier visión inmanentista del texto. Geeraerts (1999) postula cierto paralelismo en el desenvolvimiento de las teorías semánticas y las teorías semántico-literarias (enfoques críticos de literatura con principios epistemológicos o semióticos definidos acerca de la relación lector-autor-texto). De ahí que especule con una posible resolución al problema diltheano a partir de la conjunción de fuerzas entre la semántica y los estudios literarios.

No son pocos quienes apuestan a un nuevo humanismo por medio de la poética cognitiva. Turner (2000) defiende una interdisciplinaria entre los estudios cognitivos y la crítica literaria basada en una revisión y actualización de la retórica clásica, que ya buscaba la conexión entre las figuras de dicción y las del pensamiento.

Burke (2017) reconoce el origen de la estilística cognitiva en la retórica como en la poética de Aristóteles, según él, el único nombre propio que en verdad puede seguirle a la palabra *poética*. Encuentra allí un antecedente paradójicamente cercano, no solo a causa de la influencia que ha tenido en las teorías literarias, sino también a causa de la continuidad de temas con el cognitivismo: cómo opera la creatividad humana (mímesis) y qué efectos psicológicos (catarsis) están relacionados con cierta estructuración de la trama (*hamartia* [error], *anagnorisis* [reconocimiento] y *peripateia* [peripeccia]).

El cognitivismo busca todavía hoy respuesta a una pregunta planteada desde las primeras reflexiones acerca de la literatura: ¿cuál es su relación con la realidad? Una de *imitación* o *copia*, según la traducción convencional de la mímesis aristotélica, aunque traducción equívoca si se reconoce la relativa independencia de un referente concreto en el producto de la *poietikē tekhnē* (Sinnott, 2006). Basado en escritores como Stevenson, Coleridge, Keats y Shakespeare, Oatley (2002) cree que *sueño* o *impresión* representan mejor lo que la ficción es. También

deals with the world in diverse ways and this diachronic or cross cultural variety has to be envisaged explicitly in linguistic description.

menciona una metáfora más actual, propia del paradigma cognitivista: la *ficción-como-simulación* (Oatley, 2016).

La ficción activa una serie de procesos interrelacionados en nuestra mente que produce efectos concertados a la manera de las simulaciones en pronósticos del clima o de la economía. Entre esos efectos, se destacan las emociones, “centros de considerable densidad de significado en los textos”²² (Oatley, 2002, p. 168*). Antes marginadas de las ciencias cognitivas, las emociones son objeto de interés actualmente a causa de los diversos modos en que afectan el procesamiento de la información. En el caso de los textos literarios, las emociones suscitadas en la lectura y en la escritura ponen de manifiesto una parte de nuestro mundo inconsciente –dado que nos identificamos–, pero con la distancia suficiente para que haya cierta comprensión y nuevo conocimiento. Una vez más, cabe la referencia a Aristóteles, en cuanto a la asociación entre mimesis y catarsis. La tragedia genera conmiseración y temor porque es ficción y tiene cierta estructura: si fuera realidad, nos devastaría; si no tuviera una estructura tal que podamos captarla, no nos produciría nada. Oatley (2002) cree que en esta capacidad de comprensión radica el valor de la literatura y también el de la poética cognitiva.

Caso de estudio

Esta sucinta propuesta de análisis se aboca principalmente a mecanismos de perfilamiento y de fusión conceptual en el texto. Antes que una explicación acabada, se propone mostrar el potencial explicativo de estos conceptos combinados, así como abrir futuras líneas de análisis posibles. Para mayor claridad de la exposición, transcribimos completo el cuento titulado “Mesita” del volumen *Cómo usar un cuchillo*, de la autora argentina contemporánea Fernanda García Lao (2013):

[1] Sangre en el piso, en las manos, en el sillón. Todo está saturado de sangre. La habitación tiene un seco olor a crimen. No queda ni un ser respirando ahí. Y no importa nada más que esas cosas que siempre quedan. Los demás nos vamos o nos matan. Las cosas no pueden.

[2] La mesita del teléfono sufre abandono. Ella es joven y sus piernas muy verticales, pero merecía otra cosa. Es la Mártir de un relato que nadie quiere escribir. La heroína inconsciente, la que sufre como puede. Es algo limitada.

²² *Centres of considerable density of meaning in texts.*

[3] Dónde estarán aquellos que la compraron y le hicieron promesas. Fue pulida, la tocaron, le clavaron dos veces las uñas y ahora, nada. Ese idiota tirado en el sofá ya no puede ocuparse de ella.

[4] Las cosas terminan equilibrándose. Y es que da igual el muerto que la mesita. Los dos están hartos de sangre en silencio. Sin embargo, la mesita conserva su dignidad. Él fue insultado y asesinado. Ella no.

[5] Él tenía orgullo. Ahora tiene la boca abierta y le gotea despacio la poca saliva que le queda.

[6] Si ahora entrara alguien a la habitación, alguien que no fuera yo, seguramente miraría primero al hombre. Y la mesita pasaría inadvertida. Si años más tarde le preguntáramos a ese alguien qué vio aquel día, hablaría de la sangre, de la boca, del color del pantalón, de la escasez de luz, pero no de la mesita. Y la mesita lo sabe.

[7] Ahí radica su dolor.

[8] Ella se siente asesinada a cada instante. Cada indiferencia y olvido de su arquitectura le hunde un poco más el cuchillo, o el serrucho. Los muebles sueñan con serruchos y se despiertan ahogados con lágrimas de madera en los ojos secos.

[9] Ella también está manchada, pero nadie se va a dar cuenta. Muere esa mesita y muere su agonía. Muere en silencio. Dura. Ciega.

[10] Pero quién puede decir que su muerte significa menos que la de ese hombre del sofá. Él es un difunto, un imbécil. Era alguien. Ella es.

[11] Ser algo es terriblemente doloroso y plano. Aunque algo muera, sigue siendo algo.

[12] La muerte de un objeto se parece mucho a su vida. O viceversa.

[13] Mírenla, está intentando levantarse aunque ya estaba de pie. Se debe sentir inútil, como un soldadito verde sin garita. Pero quién no lo es. Quién no ha sido una cereza en la boca de un cerdo.

[14] Dejo el cuchillo arriba de ella, para que los investigadores la encuentren interesante. Chorrea de sangre, como un flan con caramelo. (pp. 91-92; el numerado de párrafos es propio)

Cuando usted leyó este cuento —y en la lectura de este artículo—, implicó determinados mecanismos de atención, y solo algunos fueron conscientes. En sentido fisiológico, distinguió la tipografía negra y se concentró en esta, sin preocuparse por lo blanco. Simplificando un poco el asunto, también se aplicó silenciosamente a los contenidos que leía por sobre las conversaciones que puede haber oído entre compañeros o por sobre sus pensamientos silenciosos acerca de tareas pendientes o propias ideas relacionadas que quiere poner por escrito. Si, en cambio, el negro hubiera predominado sobre el blanco y este hubiera tomado formas que también

se asemejaran al alfabeto, usted habría buscado allí las palabras o, por lo menos, habría alternado entre las formas en un color y otro (algo así como lo que sucede cuando se observa la anciana y la joven en el famoso cuadro del psicólogo Edwin G. Boring). En un sentido diferente pero comparable para nuestros propósitos, si el volumen de las conversaciones hubiera sido demasiado alto o su contenido demasiado interesante, la lectura habría quedado relegada al fondo y usted se habría involucrado más o menos activamente en aquella.

Uno de los postulados más importantes de la gramática cognitiva (Langacker, 1987; 2008) es que el significado de las expresiones está compuesto no solo por el contenido conceptual evocado, sino también por el modo en que se construye ese contenido. Es decir, que los constructos (*construals*) codifican mecanismos atencionales semejantes a los señalados. Dado que el enfoque propone una aproximación basada en el uso y que el discurso es una serie de eventos de uso interactivos e interrelacionados, los modelos de descripción y conceptos aplicables a niveles más básicos de organización lingüística y al discurso son esencialmente los mismos. A esto debe agregarse el dinamismo propio de los discursos: los enunciados previos, lo compartido entre el emisor y el receptor, influyen en el espacio discursivo actual, que, a su vez, es actualizado con la nueva información que aporta cada nueva emisión.

Langacker (2008)²³ distingue cuatro clases generales de fenómenos relativos a los constructos: especificidad, focalización, prominencia y perspectiva. La prominencia o saliencia cognitiva es una cualidad que emerge de distintas clases de asimetría en las estructuras lingüísticas e implica una cierta focalización de la atención. Por ejemplo, en la organización categorial (Taylor, 2004), el nivel básico *–mesa–* tiene mayor prominencia que los niveles superordinados *–mueble* [8], *algo* [11], *objeto* [12]– y que los niveles subordinados *–mesita de teléfono* [4]–. Sin embargo, en el espacio discursivo del cuento, la mesita recibe una clase especial de atención, que no se debe solo ni principalmente a su contenido de base, sino a las propiedades estructurales y conceptuales de las cláusulas.

[1] describe elípticamente la escena de un crimen que ya ha sido cometido. Tanto por nuestra competencia como hablantes del español como por nuestro mayor o menor conocimiento acerca de la literatura, tenemos cierta expectativa de que, a partir de [1], la narración nos conduzca hacia alguno de los actantes implicados en un crimen o, tal vez, el proceso de algún detective que rastree la historia del crimen en esa escena. Esto se debe a que, en el procesamiento, se

²³ Empleamos mayormente esta referencia bibliográfica, dado que, en ella, el autor reúne y actualiza gran parte de sus elaboraciones previas.

activan estructuras de marcos,²⁴ compuestas por entramados conceptuales que se evocan en simultáneo y que típicamente poseen roles interrelacionados. Así, “una expresión referida a algún aspecto de una estructura de marco permite acceder a la estructura entera”²⁵ (Dancygier y Sweetser, 2014, p. 17). Sin embargo, los elementos típicamente principales en un crimen son relegados en esta escena: la víctima del crimen se revela distantemente en [3] por medio del pronombre demostrativo de segunda persona junto con un insulto; mientras el/la victimario/a, que es, además, el origen de la enunciación, se descubre recién en el último [14]. Es frecuente en el lenguaje poético el procedimiento de inversión del perfil, que opera como una instrucción para que el lector revise lo que normalmente pasaría por alto (Hamilton, 2003). Asimismo, la noción de una profundidad gradual antes que la oposición binaria fondo/figura (Stockwell, 2003) permite captar el dinamismo de la configuración de un primer plano (*foregrounding*).

La prominencia de *mesita* se debe en buena medida a que aparece como sujeto gramatical en la mayoría de las cláusulas: en todas las de [2], [7] y [9]; e, indirectamente, en las de sujeto pronominal *ella* [4] y [10], así como en los mencionados niveles superordinados. La característica del sujeto gramatical no es una propiedad semántica ni funcional, sino de focalización de la atención: es el participante concebido como primario en una relación con otro(s) participante(s), y ello se traduce en una “accesibilidad” gramatical (Langacker, 1987). Contrastan con la cláusula en modo imperativo de [13], que perfila una interacción emisor-receptor, aunque sirve a los mismos fines en el discurso.

Hay otro fenómeno relacionado a *mesita* y a las otras entidades del dominio evocado: “tenemos la habilidad de invocar la concepción de una entidad para establecer ‘contacto mental’ con otra. La primera entidad invocada se llama *punto de referencia* y a la que se accede por medio del punto de referencia se denomina *meta*”²⁶ (Langacker, 2008, p. 83; subrayado en el original). Un ejemplo adaptado del propio Langacker: “¿Ves ese bote allá lejos en el lago? Hay un pato nadando justo al lado”. El procesamiento de las dos entidades mencionadas es dinámico:

²⁴ Esta noción se emparenta con los modelos cognitivos idealizados de Lakoff (1987); los guiones de Schank y Abelson (1977); los dominios, entendidos como estructuras más amplias o multimarcos (Dancygier y Sweetser, 2014); y se remonta a las primeras formulaciones hechas por Fillmore (1982, 1985).

²⁵ *An expression referring to some aspect of a frame structure gives conceptual access to the entire structure.*

²⁶ *We have the ability to invoke the conception of one entity in order to establish “mental contact” with another. The entity first invoked is called a **reference point**, and one accessed via a reference point is referred to as a **target**.*

para que el bote funcione como punto de referencia debe ser foco de atención, pero, en un estadio posterior, la meta (el pato) es perfilada como figura y el bote queda relegado al fondo. Este mecanismo de escaneo mental no se restringe a lo perceptual, por ejemplo, “¿Te acordás de la médica que conocimos en el casamiento? Su marido también es médico y atiende a mi papá”, lo que tiene consecuencias referenciales, sintácticas y semánticas.

Aplicado a [2], la *mesita* es el punto de referencia que permite evocar una entidad asociada, acerca de la cual podemos afirmar, como mínimo, que posee el rasgo [+humano]: *sufre, es joven, merece otra cosa*, etc. Más adelante en el cuento, esta mesita, además, *siente, sabe, sufre, merece, vive, muere, agoniza, sueña y se ahoga de lágrimas de madera*. Dado que esa segunda entidad no es mencionada explícitamente, la evocación es metonímica: entre las dos entidades asociadas hay una que sirve para designar a la otra. Ahora, ¿por qué la evocación parte de una mesita de teléfono? Podemos estar seguros de que la elección configura un patrón discernible en el cuento y de que, con mayor o menor conciencia, no puede ser fruto del azar puro.

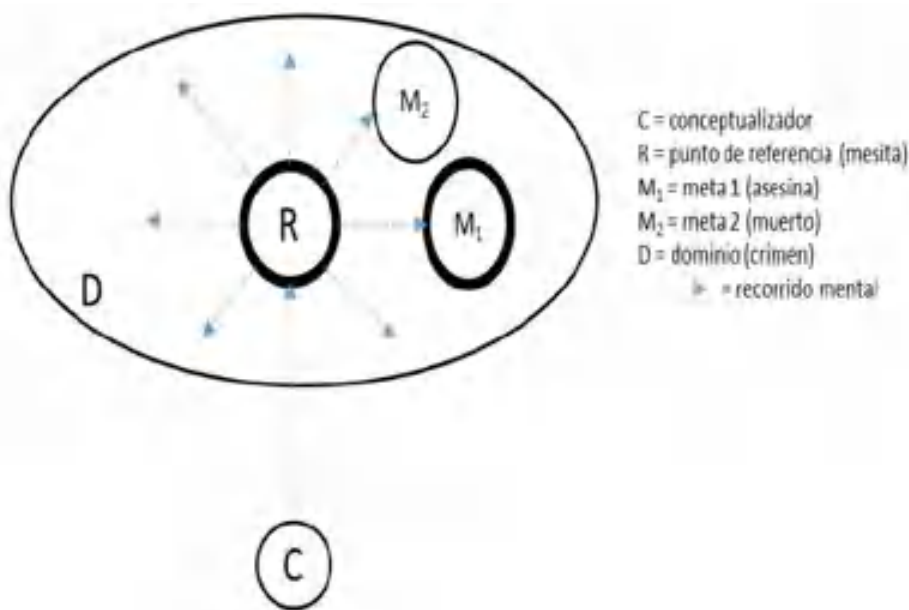
Una *mesita de teléfono* es un objeto periférico en una escena canónica de una casa y tampoco reviste importancia para el crimen en el cuento, excepto la que veremos en [14]. Ese mismo rasgo periférico es lo que la emparenta con la entidad humana sufriente a causa de la indiferencia de la que es objeto. Fauconnier ([1985] 1994) denominó principio de identificación a las conexiones que se establecen entre elementos de distinta naturaleza por razones psicológicas, culturales o localmente pragmáticas, que permiten la referencia a uno por medio de otro apropiadamente conectado a aquel.

El fenómeno de punto de referencia en [8] es zigzagueante: “Cada indiferencia y olvido de su arquitectura le hunde un poco más el cuchillo, *o el serrucho*” (el destacado es propio). A pesar de que “arquitectura” pertenece al dominio de mesita, en el resto de la primera parte de la primera oración, se priorizan los rasgos humanos, incluido el instrumento cuchillo, mientras que su contraparte en el dominio de mesita (serrucho) es relegada al fondo por un procedimiento fonológico. Subyacen a la primera oración de [8] las metáforas conceptuales “Los recuerdos son objetos y la desaparición de la memoria (el olvido) es la desaparición física (la muerte)”; y, a la segunda oración, “El sufrimiento emocional es dolor físico”. Esto significa que hay una proyección selectiva de elementos del dominio conceptual de la mesita que sirven para conceptualizar a la persona. Tal es la concepción de la metáfora para el cognitivismo: no se trata solo de hablar en los términos de, sino de pensar en los términos de (Lakoff y Johnson, [1980] 2003; Lakoff, 2009). Lo llamativo es que la herida cortante sea referida a esta entidad humana que no parecería tratarse

del muerto, el cual configura otra entidad en la escena del crimen, a la que se accede por medio del mismo punto de referencia (mesita) en la segunda y tercera oración de [3]. En este caso, no hay metonimia ni metáfora, pero sí un *blend*, un constructo conceptual emergente que resulta de la integración de otros constructos para la elaboración de nuevos significados (Fauconnier y Turner, 2002). En esta fusión, ciertos elementos de mesita y del muerto son objeto de comparación, un contraste que no existe en ninguno de los dos por sí mismos.

[14] muestra un perfilamiento distinto de las entidades: un sujeto agentivo humano apoya un cuchillo sobre la mesita. La preposición indica el relegamiento de la mesita al fondo, mientras que el cuchillo concentra la atención (figura y trayectoria, en los términos de Langacker [2008]). Paradójicamente, tal como expresa el cuento, es con ese movimiento que la mesita –¿y sus evocaciones metonímicas?– recibirá atención en la escena del crimen que encontrará alguien distinto del narrador, cuyas predicciones aparecen por medio de estructuras condicionales en [6]. La acción en [14] cambia el estado de cosas propuesto en las prótasis de [6] y, por lo tanto, vacía la condicionalidad, ya que las predicciones solo funcionan en los espacios mentales construidos por las cláusulas encabezadas por *si*.²⁷

Con base en el esquema de Langacker (2008, p. 84), podemos representar parte de lo expuesto en el siguiente esquema:



Esquema 1

²⁷ Ver: Dancygier y Sweetser ([2005] 2009).

La línea más gruesa alrededor de R y M₁ indica la evocación metonímica, que favorece la interpretación del género femenino para la entidad humana que postulamos. Podemos ir más lejos y proponer que se trata de la asesina, puesto que no hay otra entidad humana en la escena y, en la interpretación, necesitamos asignar ese rol para completar el dominio del crimen. Existen, además, fundamentos neurocientíficos en la teoría corporalizada e interactiva de la mente (Gallagher, [2005a] 2013; 2005b) para la especularidad entre la percepción del asesino de su propia acción y de lo que experimenta en simultáneo la víctima, lo que explicaría la paradoja señalada respecto de [8].²⁸

El sentido de las flechas del esquema muestra el patrón general, aunque, como indicamos, el fenómeno de punto de referencia es dinámico. En efecto, este concepto es útil para analizar la progresión de la información en las narraciones y en los textos en general. Así también las fusiones conceptuales permiten seguir ese movimiento (metafóricamente hablando), ya que conforman sistemas de espacios mentales activados en línea, unidos por secuencias temporales, cadenas de acción y mecanismos atencionales.²⁹

Consideraciones finales

Los beneficios del desarrollo de la poética cognitiva y de las disciplinas aledañas han sido expuestos más o menos explícitamente. El optimismo abunda entre los propios autores, quienes reconocen unidad en la diversidad: “El hecho de que tantos autores encuentren difícil acomodarse en los ‘casilleros’ tradicionales de las disciplinas o niveles de análisis promete mayor desarrollo de investigaciones originales”³⁰ (Kwiatkowska, 2012, p. 7*).

Se ha adjudicado, en cambio, deficiencias al carácter relativamente nuevo del abordaje. Está claro que el balance es positivo, pero es justo señalar que los profesionales que se dediquen a la poética cognitiva deberán ir a contramano de la hiperespecialización actual, formándose transversalmente en varias disciplinas.

²⁸ Gallagher afirma que el esquema corporal (las capacidades sensomotoras que funcionan sin necesidad de monitoreo) opera de manera integrada con el entorno a tal punto que incorpora partes que no forman parte la imagen corporal (el sistema de percepciones, creencias, actitudes). Postula, además, que la comprensión interpersonal implica una práctica corporizada en lugar de una observación/evaluación distante o una simulación interna diferenciada de la percepción. Accedemos entonces a las intenciones de otras personas porque se expresan explícitamente en sus acciones corporeizadas y se reflejan (*mirrored*) en nuestras propias capacidades de acción.

²⁹ Ver: Dancygier (2012).

³⁰ *The fact that so many authors find it hard to fit in the traditional “pigeonholes” of disciplines or levels of analysis promises further development and original research.*

Como no se puede (ni se pretende) ser un experto en todo, será imperioso extremar la rigurosidad metodológica para recurrir al saber de otros especialistas y trabajar situados en ese límite intercategorial difuso pero pleno de posibilidades.

A modo de cierre, reconociendo con Freeman (2014) el sentido amplio de *poiesis* y a la vez recuperando ciertos conceptos aristotélicos, la poética cognitiva buscará reglas constitutivas (en vez de normativas), que definan qué interpretaciones son posibles y cuáles no. Supone, por lo tanto, cierta expectativa de falsabilidad; aunque también reconoce un límite en cuanto a su exhaustividad o, mejor, no agota las interpretaciones sobre una obra. Provisoriamente, conviene definir a la poética cognitiva por la negativa a partir de las definiciones implícitas o explícitas en los estudios literarios cognitivos y en la ciencia cognitiva literaria respectivamente: no es la aplicación de métodos y conceptos de la ciencia cognitiva a la literatura como tampoco es el estudio experimental científico cognitivo que emplea determinados elementos de la literatura como datos aislados. Puede que una y otra definición reúnan condiciones necesarias, pero ciertamente no suficientes. La poética cognitiva configura un avance en la interdisciplinariedad de acuerdo con los sentidos expuestos a causa de su doble propósito de dilucidar los procesos cognitivos que operan en la creatividad humana para dar cuenta de sus productos como totalidades gestálticas y cómo es que la creatividad estética puede iluminar el funcionamiento del lenguaje y de la cognición humana.

Referencias bibliográficas:

- Armstrong, P. B. (2013). *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Burke, M. (Ed.) (2014). *The Routledge Handbook of Stylistics*. Nueva York: Routledge.
- Burke, M. y Troscianko, E. T. (2017). *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*. Nueva York: Oxford University Press.
- Citron, F. M. M. y Zervos, E. A. (2018). "A neuroimaging investigation into figurative language and aesthetic perception". En A. Baicchi, J. Sandford, y R. Dignonnet (Eds.). *Sensory Perceptions in Language, Embodiment, and Epistemology* (pp. 77-94). Cham: Springer.
- Crane, M. y Richardson, A. (1999). "Literary studies and cognitive science: toward a new interdisciplinarity". *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 32(2), pp. 123-140.
- Dancygier, B. (2012). *The language of stories a cognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Dancygier, B. y Sweetser, E. ([2005] 2009). *Mental Spaces in Grammar. Conditional constructions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dancygier, B. y Sweetser, E. (2014). *Figurative Language*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Dilthey, W. ([1883] 1949). *Introducción a las ciencias del espíritu* (2ª. ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fauconnier, G. ([1985] 1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freeman, M. (2006). “The fall of the wall between literary studies and linguistics: Cognitive Poetics”. En G. Kristiansen; M. Achard; R. Dirven; F. Ruiz de Mendoza (Eds.), *Cognitive linguistics: current applications and future perspectives* (pp. 403-428). Berlín: Mouton de Gruyter.
- Freeman, M. (2007). “Cognitive linguistic approaches to literary studies: State of the art in cognitive poetics”. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (Eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 1175-1202). Nueva York: Oxford University Press.
- Freeman, M. H. (2014). “Cognitive Poetics”. En M. Burke (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* (pp. 313-329). Nueva York: Routledge
- Gallagher, S. ([2005] 2013). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ ([2005a] 2013). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2005b). “Dynamic Models of Body Schematic Processes”. En H. De Preester y V. Knockaert (Eds.), *Body Image and Body Schema* (pp. 233-250). Amsterdam: John Benjamins Publishers.
- _____ (2018). “Rethinking Nature: Phenomenology and a Non-reductionist Cognitive Science”. *Australasian Philosophical Review*, 2(2), pp. 125-137.
- Gambino, R., Pulvirenti, G. y Vinci, E. (2019). “What is What? Focus on Transdisciplinary Concepts and Terminology in Neuroaesthetics, Cognition and Poetics”. *Gestalt Theory*, 41(2), pp. 99-106.
- Gamboa Martínez, R. (2008). “Poética cognitiva. Ciencias naturales vs. ciencias sociales en teoría literaria”. *Aparte*. Recuperado de: http://www.aparte.cl/poetica_cognitiva.html.
- _____ (2015). “Patrones cuantitativos en novelas chilenas de los siglos XIX a XXI”. *Onomázein*, 32, pp. 239-253.
- García Lao, F. (2013). “Mesita”. En *Cómo usar un cuchillo* (pp. 91-91). Buenos Aires: Entropía.

- Gavins, J. y Steen, G. (Eds.) (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. Londres – Nueva York: Routledge.
- Geeraerts, D. (1999). “Hundred years of lexical semantics”. En M. Vilela y F. Silva Porto (Eds.), *Actas do 18 encontro internacional de linguística cognitiva* (pp. 123–154). Porto, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [También publicado en 2001, *Versus: Quaderni di studi semiotici*, 88/89, pp. 63-87].
- Geeraerts, D. y Cuyckens, H. (2007) (Eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Nueva York: Oxford University Press.
- Gregoriou, C. (2012). “‘Times like these, I wish there was a real Dexter’: Unpacking serial murder ideologies and metaphors from TV’s *Dexter* internet forum”. *Language and Literature*, 21(3), pp. 274-285.
- Hamilton, C. (2003). “A cognitive grammar of ‘Hospital Barge’ by Wilfred Owen”. En J. Gavins y G. Steen (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice* (pp. 55-67). Londres – Nueva York: Routledge.
- Harrison, C. (2017). *Cognitive Grammar in Contemporary Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Harrison, C.; Nuttal, L.; Stockwell, P. y Yuan, W. (2014). *Cognitive Grammar in Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kwiatkowska, A. (Ed.) (2012). *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*. Frankfurt: Peter Lang.
- Lakoff, G. (1990). “The Invariance Hypothesis. Is Abstract Reason Based on Image-schemas?” *Cognitive Linguistics*, 1(1), pp. 39-74.
- _____ ([2004] 2014). *Don’t Think of an Elephant. Know Your Values and Frame the Debate*. Vermont: Chelsea Green Publishing.
- _____ (2009). “The Neural Theory of Metaphor”. UC Berkeley. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1437794>.
- Lakoff, G. y Johnson, M. ([1980] 2003). *Metaphors We Live by*. London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. Nueva York: Basic Books.
- Lakoff, G. y Núñez, R. E. (2000). *Where Mathematics Comes From*. Nueva York: Basic Books.
- Lakoff, G. y Turner, M. (1989). *More than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar [vol. 1]: Theoretical Prerequisites*. Standford: Standford University Press.
- _____ (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Luján Atienza, J. L. (2006). “El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta”. *Revista de Literatura*, 68(135), pp. 11-39.
- Lundhaug, H. (2010). *Images of Rebirth. Cognitive Poetics and Transformational Soteriology in the Gospel of Philip and the Exegesis on the Soul*. Leiden-Boston: Brill.
- Núñez Ramos, R. (2014). *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Núñez Ramos, R., Allen, M., Gao, R., Miller Rigoli, C., Relaford-Doyle, J. y Semenuks, A. (2019). “What happened to cognitive science?”. *Nature Human Behaviour*, 3, pp. 782-791.
- Oatley, K. (2003). “Writing and reading: the future of cognitive poetics”. En J. Gavins, y G. Steen (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice* (pp. 161-175). Londres-Nueva York: Routledge.
- _____ (2016). “Fiction. Simulation of Social Worlds”. *Trends in Cognitive Sciences*, 20(8), pp. 618-628. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2016.06.002>.
- Porto Requejo, M. D. (2007). *Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía*. Alcalá: Universidad De Alcalá de Henares.
- Pütz, M. (2007). “Cognitive Linguistics and Applied Linguistics”. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (Eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 1139-1160). Nueva York: Oxford University Press.
- Shimamura, A. P. (2013). *Experiencing Art. In the Eye of the Beholder*. Nueva York: Oxford University Press.
- Shimamura, A. P. y Palmer, S. E. (Eds.) (2012). *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*. Nueva York: Oxford University Press
- Simpson, P. (1997). *Language Through Literature: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Sinnott, E. (2006). *Introducción a la Poética de Aristóteles*. Buenos Aires: Colihue.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics*. Nueva York: Routledge.
- Taylor, J. R. (2004). *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Oxford University Press / Clarendon.
- Tsur, R. (1983). *What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv: Israel Science Publishers Published for the Cognitive Poetics Project / Katz Research Institute for Hebrew Literature / Tel Aviv University.

- Turner, M. ([1987] 2000). *Death Is the Mother of Beauty. Mind, metaphor, criticism*. Christchurch: Cybereditions.
- Turner, M. (1996). *The Literary Mind*. Nueva York: Oxford University Press.
- Valenzuela, J. y Soriano, C. (2005). “Cognitive Metaphors and Empirical Methods”. *Barcelona Language and Literature Studies*, 14. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Bells/index>.
- Varela, F.; Thompson, E.; y Rosch, E. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: MIT Press. [Versión en español: (2011) *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa].

La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* de Mario Bellatin

Exploration of the self through words. The motif of blindness in Mario Bellatin's Carta sobre los ciegos para uso de los que ven

Petra Báder

Universidad Eötvös Loránd, Budapest (Hungria)

bader.petra@btk.elte.hu

Resumen

El presente estudio se propone ofrecer reflexiones fundamentadas en el pensamiento y la estética posmodernos, sobre todo en su vertiente que subraya la importancia de la construcción del sujeto como entidad narradora, para después ahondar en el análisis de una obra reciente de Mario Bellatin, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (2017). Dicho análisis se limita a revelar la importancia del motivo de la ceguera como discapacidad física, como fuente de la narración y como poética, ya que tales acercamientos evidencian tres constantes de la narrativa bellatiniana, esto es, la representación corporal como fuente de anomalías, la configuración del sujeto narrativo y el subrayado carácter metanarrativo del texto. El propósito del estudio es llamar la atención en una serie de contradicciones aparentes, si se quiere, de oposiciones dialécticas en que se basa el autor para construir el mundo narrativo.

Palabras clave: representación del cuerpo; construcción del sujeto; ceguera; Mario Bellatin; pensamiento y estética posmodernos.

Abstract

This paper proposes to offer some reflexions based on postmodern aesthetics, mainly on the aspect that underlines the significance of the construction of the subject as a narrative entity, in order to delve into the analysis of one of Mario Bellatin's recent works, Carta sobre los ciegos para uso de los que ven (2017). This analysis limits to reveal the importance of the motif of blindness as physical disability, as origin of the narration, and as poetics, that is, body representation as origin of anomalies, the configuration of the narrative subject, and the metanarrative characteristic of

the text. The aim of this paper is to draw attention to a series of apparent contradictions, in other words, dialectical oppositions on which the author constructs the narrative world.

Keywords: *body representation; construction of the subject; blindness; Mario Bellatin; postmodern thought and aesthetics.*

A manera de introducción: procesos de desintegración

Si el futuro de la literatura –tanto en el ámbito hispánico como fuera de él– se define por la escena literaria contemporánea y sus obras más destacadas, parece que los preceptos del pensamiento y estética posmodernos¹ siguen más vigentes que nunca, especialmente en lo que se refiere al fin de los metarrelatos y la consiguiente pluralidad de narraciones, o bien, la construcción de las *petites histoires*. De la explicación que ofrece Adolfo Vázquez Rocca (2011)² a este respecto, llama la atención la presencia de una terminología que se construye con prefijos que denotan negación o inversión de significado, tal como los conceptos reiterados de *deconstrucción*, *deslegitimización*, *descentración*, *diseminación*, *discontinuidad*, *dispersión*, *destotalización*, etc. Este fenómeno sugiere que las características del pensamiento posmoderno se definen, al menos en parte, en contraposición a conceptos preexistentes y anterior o paralelamente vigentes en el discurso teórico y artístico. La definición vacilante de lo posmoderno y de la posmodernidad voltea pues en torno a una explicación opuesta a lo que sería lo no-posmoderno y la no-posmodernidad, hasta la creación de dicotomías que ayudan la orientación de teóricos e investigadores, como lo local frente a lo universal, la idea del autor y la de su muerte, o la ya mencionada creación de grandes relatos frente a los microrrelatos.

Este tratamiento dicotómico que se constituye como característica de la condición (à la Lyotard), de la episteme (à la Foucault), y así, del pensamiento posmoderno atañe –en lo que nos concierne aquí– a los niveles tanto de la realidad como de la verdad y del sujeto. Lo que Vázquez Rocca denomina la “deslegitimación de la racionalidad totalizadora” (2011, p. 66) y la paralela “deconstrucción del

¹ De entre los numerosos estudios teóricos que se dedican al tema, véase, por ejemplo, los siguientes: Fajardo Fajardo (2001), Foster *et alii.* (2002), Hassan (1987), Jameson (1991; 1996), Lyotard (1987), Wellmer (1993).

² Se ha de destacar que el estudio de Vázquez Rocca, “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, se encuentra dos veces publicado: además de su aparición en *Eikasia. Revista de Filosofía*, también aparece en 2011 en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (véase Referencias bibliográficas al final del artículo). Para poder ofrecer unas referencias más claras, usamos las páginas de la primera versión.

cogito” (p. 66) presuponen un abandono de las grandes narraciones (los macro-relatos) y, como consecuencia, la pérdida de su credibilidad (cuestionamiento de la realidad, y así, de la razón) y de la certeza de que podamos dar sentido a toda la realidad, dejando lugar a la omnipresencia del fragmento (el microrrelato, una parte delimitada de la realidad) como punto de referencia del sujeto. Parece que la importancia del sujeto en la constitución de la realidad –que se radica al fin y al cabo en el Romanticismo– desemboca en la acentuación de un individualismo extremo que conlleva un “proceso de personalización” (Vázquez Rocca, 2011, p. 71). Aunque Adolfo Vázquez Rocca alude al culto al deseo y las consignas cosméticas, parece que en el fondo se trata de la constitución –al menos en apariencia– de un sujeto que solo puede mantener su relación con la realidad a través de medios super- y artificiales que se reflejan tanto en su cuerpo como en su comunicación verbal.

Hasta ahora se ha hablado tanto sobre procesos de desintegración como procesos de personalización, que al mismo tiempo definen los motivos más peculiares de la narrativa del peruano-mexicano Mario Bellatin. De ahí que el objetivo de esta contribución será reflexionar sobre su novela recién publicada, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (2017). Sin duda, Bellatin es un autor por excelencia posmoderno: sus obras³ se tachan en general de inclasificables aunque sus características las aproximan a los preceptos del pensamiento y estética posmodernos. Entre estas, destacaré el uso de procesos de desintegración que a menudo se refiere tanto al discurso como al propio sujeto. En su más citado *Salón de belleza* (1994), se nos presenta un texto cronológicamente desintegrado, narrado por un sujeto en descomposición por una enfermedad cuyos síntomas se asemejan a los causados por el VIH. En *Flores* (2000), el texto se fragmenta en apartados titulados por el nombre de diferentes flores, mientras que se va saltando entre diferentes hilos narrativos y también entre diversos sujetos. En *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), se pone en juego la disgregación corporal del sujeto, señalada por el propio título, y se construye una imposibilidad textual por la correspondencia imposible entre el texto (la reconstrucción de la biobibliografía de un escritor ficticio japonés) y la documentación fotográfica que lo sigue. En *Lecciones para una liebre muerta* (2005), los fragmentos textuales van perfilando un sujeto que se parece al propio autor, siendo la novela una muestra perfecta de los típicos

³ Para simplificar la referencia a los *opus* bellatinianos y para evitar alargadas consideraciones sobre su género, en lo que sigue se les aplicarán las palabras “obras” y, a pesar de subrayar que sus textos a menudo comparten las características de la *nouvelle*, “novelas”.

juegos autoficcionales bellatinianos. En *El gran vidrio* (2007), se sigue la misma línea autoficcional para trazar tres egos autobiográficos contradictorios por tanto imposibles, acompañados por una fragmentación visual del texto dentro del primer apartado. En *Disecado* (2011), se aglutinan diversos fragmentos autotextuales para presentar ya no tres, sino múltiples voces que componen el sujeto, dejando de atrás, casi por completo, la noción de la trama.

Carta sobre los ciegos para uso de los que ven es otra novela bellatiniana que sigue la misma línea y que pone en escena una característica común de las obras del autor: la presencia del cuerpo anómalo, en este caso, una discapacidad física que se desdobra en las vertientes visual y auditiva. Sus dos personajes principales se encuentran reclusos en la Colonia de Alienados Etchepare, alejada de una ciudad sin nombre, originalmente destinada al aislamiento de enfermos mentales, pero en ella se halla un edificio destinado al tratamiento de pacientes ciegos y/o sordos. Este motivo presupone una doble reclusión física que se colma con el constante peligro que corren los residentes del centro debido a una jauría de perros salvajes que, de manera contradictoria, son defendidos por grupos de protección animal: los reclusos se convierten por tanto en perseguidos, mientras que su persecución se muestra como algo natural e instintivo que hay que proteger.

No es la primera novela del autor donde lo animal parece sobreponerse a lo humano; es así en *Salón de belleza*, cuyo narrador-protagonista regenta un salón de belleza convertido en Moridero para enfermos terminales, decorado previamente por acuarios llenos de diferentes tipos de peces. En el análisis que ofrece Felipe Adrián Ríos Baeza sobre dicho motivo, se descubre una estrategia del poder revelada por Michel Foucault: la marginación de los que son diferentes, fenómeno social que sigue la lógica de la exclusión, frente a la de la inclusión que presupondría la asimilación y vigilancia de los anómalos (Ríos Baeza, 2016, pp. 2-4).⁴ En la nueva novela bellatiniana, la ceguera como condición discapacita no solo física sino también socialmente a los integrantes de la Colonia: nueva metáfora de la dicotomía normal/anormal. Como afirma el mismo investigador, “si lo *normal*, en un entorno de producción de belleza como el salón, era lo armónico y agraciado, lo *anormal* del grotesco cuerpo de los enfermos terminales irrumpirá no solo para cambiar el recinto, sino la visión del sujeto” (Ríos Baeza, 2016, p. 6; cursivas en el original), lo que presupone un cambio de roles: lo normal será lo enfermo, y lo anormal, lo sano. El mismo motivo se repite en *Carta sobre los ciegos*

⁴ En todas las referencias al artículo de Ríos Baeza usamos la numeración de las páginas del fichero que lo contiene (ver Referencias bibliográficas).

para uso de los que ven: la ceguera y/o sordera de los residentes de la Colonia se manifiesta como lo normal dentro de los límites del recinto, mientras que, fuera de él, se exhibiría como condición anómala. Por su parte, los discursos del poder se repiten en lo que se refiere a la jauría de perros salvajes: su presencia es legitimada dentro de la Colonia por los grupos de protección animal, además, también porque los propios empleados de la institución no hacen más que vivir en un edificio aún más aislado (es decir, no hacen nada por proteger a los pacientes), mientras que sería fatal afuera, en el mundo “normal”, donde seguro que algunos representantes de la sociedad se confrontarían con la situación.

El título de la novela alude a la forma epistolar, y constituye otro ejemplo de los juegos paratextuales bellatinianos:⁵ por una parte, comparte título con una obra de Denis Diderot que versa sobre el tema de la ceguera (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749),⁶ y por la otra, cuenta con un destinatario –al contrario de la carta diderotiana, nombrado–: Isaías, el hermano menor de la narradora, cuyo nombre y apodo Lailajilalá (alusión a la oración musulmana) tematizan otra obsesión del autor. Sin embargo, desde el principio se perfila la contradicción fundamental de la obra, a saber, la imposibilidad de la equivalencia entre el destinatario del título (los videntes) y el de la narración (un invidente): nueva fórmula bellatiniana para negar la narratividad, la posibilidad de la narración, justamente por medio de la misma. Me refiero a la constante puesta en duda de la fiabilidad de la narradora (es ciega y cuenta con una seria discapacidad auditiva), quien va narrando sus percepciones parciales a su hermano (ciego y sordo) con el que está conectado por medio de un cable:

Yo llevo cargada del cuello, atada con una cuerda gruesa una computadora portátil donde voy anotando lo que sucede en la vida cotidiana, lo que escucho a lo largo del día. Esta computadora está conectada al aparato electrónico de Braille que tienes contigo siempre entre las manos. Se trata de un instrumento en forma de tubo donde se van activando señales según las teclas que yo presione. (Bellatin, 2017, p. 12)

El marco de la narración lo constituye un curso de escritura destinado a los pacientes ciegos y sordos de la Colonia, impartido por un maestro que se asemeja de

⁵ Uno de los ejemplos más típicos es la relación paradójica que muestra el subtítulo de *El gran vidrio. Tres autobiografías*.

⁶ Sobre dicha relación intertextual, Bernat Garí Barceló ofrece un análisis detallado en su ensayo reciente de 2018.

manera escalofriante al propio Bellatin. Aunque se trata de un juego autoficcional evidente que pone en escena un escritor que “movía con énfasis exagerado el único brazo del que dispone” (Bellatin, 2017, p. 13), la narradora parece aludir de manera constante a los pensamientos del propio autor sobre la literatura, como el hecho de que “le parece superada la idea clásica acerca de los géneros literarios” (p. 16). Los métodos usados por el maestro son bastante cuestionables, incluso crueles, sobre todo cuando empieza a hablar sobre la posibilidad de usar fotografías en los textos escritos por ciegos. La actitud poco profesional del maestro viene a ser reforzada por los comentarios menospreciadores de la narradora, tachándolo de carente de talento, fracasado y mediocre, alguien que “dejaba mucho que desear –para colmo físicamente deforme–” (Bellatin, 2017, p. 12). El narrador femenino no solo se compromete a informar a su hermano sobre lo que ocurre en tiempo real, sino que también va introduciendo diversas historias ficticias: además de las divagaciones del maestro, nos enteramos de la historia de la prohibición de perros de parte de Mahoma o, el hilo más relevante, el amor entre dos cocineros –explícitamente identificados con los dos hermanos ciegos y sordos– que se encuentran amenazados por ratas tras haber sufrido su nave un ataque pirata.

Entre los numerosos temas que plantea la novela, se destacarán tres temas yuxtapuestos e interdependientes al de la ceguera, con el objetivo de revelar sus posibilidades narrativas. Esta aproximación a la ceguera se realizará pues desde tres puntos de vista que se interrelacionan dentro del tejido textual: 1) la ceguera como discapacidad corporal fundamentará la representación del cuerpo humano como lugar de anomalías; 2) la ceguera como fuente de la narración contribuirá a la constitución, configuración y exploración del yo a través de la palabra; 3) la ceguera como poética arrojará luz sobre el carácter metanarrativo del texto.

La ceguera como discapacidad física: la representación corporal como fuente de anomalías

La representación de la ceguera como discapacidad física no es una novedad en la narrativa bellatiniana: también es motivo central de su novela *Poeta ciego*, publicado en 1998, con el que guarda algunos parecidos temáticos. Sin embargo, en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, el autor introduce una novedad –y no solo en cuanto a su propia obra, sino una que será una postura poco común en la narrativa hispanoamericana–, ya que ofrece una narración de la ceguera desde adentro, mostrando así una semejanza con un género autobiográfico específico: el del diario de la enfermedad, a lo que se añade la autoficcionalización del propio autor como maestro que imparte clases de literatura.

Siguiendo las consideraciones de Isaura Contreras Ríos (2017) sobre las peculiaridades y los temas narrativos del diario de la enfermedad, la novela bellatiniana comparte varios puntos en común con dicho género: amén de enfatizar de manera constante las dificultades físicas derivadas de las discapacidades de la narradora, se observan rasgos temáticos y textuales comunes, por ejemplo, la representación del enfermo como sobreviviente (véase la historia ficcional de los cocineros atacados por piratas), la forma dialogal que busca poner en escena el cuerpo y sus abyecciones (esto se desprende de alguna forma del género epistolar) y el uso del lenguaje obsceno como vía renovada de la representación de la enfermedad/discapacidad.

En *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, el lenguaje obsceno siempre se refiere al cuerpo del protagonista y la relación incestuosa que mantiene ella con su hermano tanto en la vida real como en el hilo ficcional de los cocineros. Pero se presenta una inversión en la relación jerárquica de los hermanos: mientras que, en la Colonia, el chico abusa a la narradora casi todas las noches, en la historia de los cocineros es él quien desempeña un papel inferior. Bellatin presenta las relaciones íntimas de los hermanos con su acostumbrado lenguaje frío y áspero –como lo caracteriza Bernat Garí Barceló, su “estilo sin estilo” (2018, s. p.)–, sin recurrir a eufemismos a la hora de presentar las actividades más vergonzosas. En el hilo ficcional de los cocineros, la fusión sexual de los dos cuerpos parece constante y, si esto se pone en paralelo a su condición interdependiente en sentido emocional y físico (en el nivel de la realidad del marco narrativo), en términos de géneros sexuales, su simbiosis incluso puede constituir una alusión a la figura del andrógino.

El tema de la sexualidad aberrante se puede interpretar como una puesta en escena deshumanizante del cuerpo humano, que al fin y al cabo lo degrada a la calidad de objeto y, en tanto que “solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto” (Kristeva, 2006, p. 12), apunta a la puesta en marcha del concepto de lo abyecto. Con el tema del incesto, la referencia bellatiniana a la identidad subvertida que no respeta el orden, los marcos, los límites y las reglas, no solo perfila la ambigüedad sustancial del ser en cuanto a su representación simultánea como sujeto y objeto, sino –como “toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva, 2006, p. 12; cursiva en el original)– también registra la pérdida del propio ser. No obstante, el proceso de la suspensión del sujeto no solo se lleva a cabo por la enfatización del cuerpo como objeto, sino también por las identidades en las que se coloca a sí mismo el yo en la narración de las escenas ficticias.

De esta forma, se está frente a un doble cuestionamiento: por una parte, la que se refiere a la autenticidad del cuerpo y, por la otra, la que pone en duda la autenticidad del sujeto, un aspecto posmoderno evidente de la narrativa bellatiniana. Este proceso se respalda por la tematización de la no-fiabilidad de la narradora, a la que aluden –además de su condición discapacitada– elementos textuales como:

[C]ada vez que siento que el discurso del maestro se vuelve incomprensible, te lo voy modificando, te lo hago más asequible, con el fin de no crearte mayor confusión. [...] Una cosa es lo que yo te transmito y otra muy distinta lo que nos dice el maestro. [...] en honor de la verdad, tampoco podemos confiar [...] en [...] mi implante coclear. [...] Sé que casi siempre te comunico las cosas mal. O lo hago a medias. [...] incluso invento temas, invenciones, diálogos que nunca se han llevado a cabo (Bellatin, 2017, pp. 21-23)

La ceguera como fuente de la narración: la configuración del sujeto

Si en los textos de Bellatin se da por hecho que el discurso textual está estrechamente relacionado con la representación del cuerpo humano, en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, la disgregación fragmentaria del discurso en hilos narrativos no se plasma visualmente en el texto –como suele pasar en otras obras del autor, como en *Flores* o *El Gran Vidrio*–, sino que este se muestra en su integridad, sin la indicación de párrafos o el uso de otra tipografía a la hora de introducir anécdotas o digresiones. En las citas anteriormente presentadas para ejemplificar la narración no fiable se lee, entre las líneas, que la narración misma es fruto de la voluntad del yo. Y este yo se construye a sí mismo como sujeto, justo por el acto de narrar (de escribir). De esta forma, el cuerpo discapacitado no es puro objeto representado (el de la sexualidad aberrante), sino que el uso de la primera persona se puede considerar como gesto performativo de la constitución del yo.

La reiteración tautológica de enfatizar el carácter ficcional de los hilos narrativos se anula a la hora de caracterizarlos como otra realidad (“juego constante de apariciones” [Bellatin, 2017, p. 31]). Es más, la misma realidad se cuestiona debido a la percepción desconfiable de la narradora, del constante enmascaramiento de sus mentiras, y así, de la persistente negación de lo anteriormente afirmado. Incluso se llega a negar la existencia de Isaías, su hermano, llevando a cabo la mezcla de los niveles textuales dentro de una misma frase y, de esta manera, borrando las fronteras, dentro de la diégesis, entre realidad y ficción. La mención repetitiva, de parte de la narradora, de quiénes son y dónde están subra-

ya la construcción intencional de una narrativa como creación de una realidad propia. Y en este proceso, como no podemos hablar de percepción visual, será la palabra el único medio de conexión con ella: “El asunto es que no te sientas fuera del mundo. Que, por medio de mis palabras, sepas que estás aquí. Tanto tú como yo, Isaías, formamos parte de la realidad” (Bellatin, 2017, p. 23).

Y si todos los hilos narrativos se interpretan como fragmentos textuales –entendiendo el fragmento, con Hugo J. Verani, como “necesidad expresiva, para presentar la dislocación de una conciencia escindida y de un mundo que se desintegra” (1987, p. 142)–, la realidad contada por un sujeto *a priori* desintegrado viene a poner en duda la existencia de realidad alguna fuera de lo textual. No obstante, parece de suma importancia que el punto de la descentralización textual sea un sujeto que narra y que, de esta forma, pueda entrar en relación expresiva consigo misma. Si, como afirma Roland Barthes, “[l]a escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (2009, p. 75), la escritura es un acto performativo, y el yo no actúa sino a través del lenguaje, de la palabra. En *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, este acto performativo se lleva a cabo en el marco de un proceso identitario de doble índole: como se ha visto, el continuo enmascaramiento y desenmascaramiento de la narradora pone en escena un cuerpo meramente objetivizado, sin embargo, el hecho de enfatizar casi tautológicamente el acto y proceso de narrar se inaugura como sujeto, aparentemente, de valor completo. Y en este proceso, la ceguera desempeña un papel primordial, ya que la necesidad de la narración misma parece desprenderse de la discapacidad física del hermano menor.

La ceguera como poética: el carácter metanarrativo del texto

Sin embargo, la ceguera no solo aparece como discapacidad física y como fuente de la narración, sino también como una suerte de poética que impregna todo el texto y a la que asimismo aluden dos motivos reiterados: por una parte, los comentarios metanarrativos constantes que enredan el cuerpo textual, y, por otra, la alusión a la fotografía.

En la novela, todos los comentarios metanarrativos son inseparables del tema de la ceguera, ya que, por lo general, provienen del maestro y se filtran por la percepción desconfiable de la narradora que desempeña, en este caso, la función del intermediador. Llegamos a saber por ella, por su narración destinada a su hermano, que el objetivo del maestro que imparte las clases es que todos ellos escriban un texto común, en conjunto, que no lleve ninguna de las etiquetas de

costumbre, y que recree “lo que experimenta un autor cuando escribe en medio de la soledad más absoluta. [...] lo que sucede en el estudio de un escritor cuando se encuentra sin nadie al lado” (Bellatin, 2017, p. 17). En los contradictorios requisitos del maestro se redescubren los *leitmotivs* de la narrativa bellatiniana, como la aspiración de eliminar el concepto de autoría y el deseo de superar los géneros literarios prestablecidos. La forma epistolar de *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* parece contradecir al concepto de la soledad absoluta, ya que tematiza la comunicación con un destinatario. No obstante, se observa la doble reclusión (física y geográfica) de los protagonistas y el silencio imperante del hermano, que se intensifica en cuanto se desarrolle la trama y llega a culminar a mitad de la novela, cuando la narradora se queja de que Isafás la deje “suspendida” en el “vacío” que crea alrededor de su silencio (Bellatin, 2017, p. 49). Es cuando leemos las dos frases más cortas y emblemáticas de la obra: “Escribo y escribo” (p. 49) y “Escribir, escribir. Escribir a ciegas” (p. 50). A ciegas, como el barco Lailajilalá en el que navegan los cocineros a la deriva: es escribir a sabiendas de que no va a llegar a ninguna parte. En las dos citas, la repetición del vocablo y el cambio del verbo conjugado en primera persona al uso del infinitivo no solo sugiere la perpetuación del mismo acto, sino también señala el desvanecimiento del sujeto para inaugurar la escritura como la única realidad textual.

También es en el curso de escritura donde surge la cuestión de la fotografía, en realidad, para señalar que la condición física de los participantes (la ceguera) no puede ser un impedimento para realizar tal actividad. Para enfatizar esto, el maestro habla no sobre el arte de tomar fotos, sino sobre la *manera* de hacerlo, subrayando las posibilidades de realizar operaciones manuales, la calidad artística de la cámara, de meter y sacar los rollos, y después, la necesidad de introducirse en el cuarto oscuro para realizar ampliaciones. No solo se hace transparente el paralelismo entre la ceguera y la revelación de las imágenes, sino que también se tematiza la modificación de las segundas, y así, de la propia realidad, que más tarde se concibe como necesidad: “¿Para qué queremos la realidad tal cual?” (Bellatin, 2010, p. 24). Según la narradora, con esta interrogación, el maestro expresa su entendimiento máximo hacia el mundo de los ciegos, comprende que “nosotros no necesariamente queremos ver y oír como el resto” (p. 24).

De la reflexión del maestro y los comentarios de la narradora deriva la relación no contradictoria pero complementaria de palabra e imagen: para el maestro, la fotografía no implica la escapada o abandono de la palabra, sino al contrario: es la enfatización de la potencia verbal de la imagen, y así, del carácter visual de la narración. Porque es justo por la ceguera, por la no-mirada como aparece el

decir, la palabra, la escritura: la ceguera como metáfora de la soledad del autor es la condición necesaria para poder escribir, y la retórica de la ceguera es la que nutre la escritura. Al fin y al cabo, es este juego de lo visible (la imagen) y de lo no-visible (la palabra) el que se pone en juego en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, en cuya solapa aparece el propio Bellatin de manera muy sugestiva: con los ojos cerrados. Con esto sigue una serie de narraciones que corresponden a la poética de la Escuela Dinámica de Escritores que coordina durante varios años en la Ciudad de México, cuyos preceptos artísticos se dirigen a la reapropiación de técnicas no-narrativas y se suman en una prohibición única: la de escribir.

De hecho, en el prólogo que dedica el propio Bellatin al tomo que contiene la presentación de dicha escuela, el autor llama la atención sobre la importancia de “las maneras de las que se sirven las demás artes para estructurar sus narraciones” (2010, p. 9). Como fruto de la misma actitud, en la lista de cursos de la Escuela Dinámica de Escritores aparecen varias “asignaturas” que tienen que ver con el arte de fotografiar, como las impartidas por fotógrafos profesionales como Ximena Berecochea⁷ (“Signo lingüístico y signo visual”), Milagros de la Torre (“Reestructurando la fotografía”), Gabriel Figueroa (“El discurso fotográfico”), César Guerra (“Relato y fotografía”) y Gerardo Montiel Klint (“Fotografía, simulación y narrativa” e “Intertextualidad en la nueva narrativa visual”). El objetivo de varios de estos cursos era el de crear un relato visual entre los miembros presentes de la Escuela, idea que resuena en la trama de *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*.

En cuanto a la fotografía ciega propiamente dicha, un artículo de Diego Lizarazo (2014) ofrece interesantísimos aspectos dignos de considerar. En su “Límites de la visibilidad en la poética de la fotografía ciega”, reflexiona principalmente sobre el ejemplo de Evgen Bavčar, un filósofo-fotógrafo francés-esloveno, ciego desde los once años de edad. Según Lizarazo, la calidad de sus fotografías reside en el “esfuerzo por conducir la mirada, por establecer las reglas del posicionamiento de su espectador” (2014, p. 242). El método principal para lograrlo es sumamente peculiar: Bavčar coloca la cámara fotográfica a la altura de su boca y toma la imagen guiado por la voz de los que retrata. Es esta conexión estrecha entre la boca y la mirada fotográfica que puede constituir una semejanza con el método de la narradora de Bellatin, quien narra lo que ve y parcialmente escucha. La relación entre los dos discursos (el narrativo y el visual) también se señala por el propio Lizarazo: “Sus imágenes [las de Bavčar] no nos *hablan* tanto de los obje-

⁷ Cabe añadir que Ximena Berecochea había preparado la documentación fotográfica falsa de *Nagaoaka Shiki: una nariz de ficción*, de Mario Bellatin.

tos y espacios que en ellas reconocemos, sino de esos referentes como emergencias del mundo interior de su recuerdo, de sus recuerdos” (2014, p. 242; la cursiva es mía). Surge así la “fotografía verbo-icónica” (Lizarazo, 2014, p. 242), que coloca la imagen visual y el discurso lingüístico (la narrativa) en el mismo orden. La misma poética que pretende seguir Bellatin en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* y también en sus otras obras: una escritura que privilegie técnicas no-narrativas, y así, ponga en escena un mundo que se muestra incierto porque la percepción también lo es.

Conclusiones

Como base de su análisis sobre los modos de representación corporal dispares, Susan Antebi explora “una forma de mediación inconclusa entre el ser y el mundo exterior, y también entre la autoría codificada de una ‘realidad’ ya escrita y la potencia contestataria de textos o cuerpos específicos” (2009, p. 151).⁸ Me parece que en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, Mario Bellatin pone en juego una serie de contradicciones aparentes a manera de oposiciones dialécticas –lo que al mismo tiempo subraya la vigencia de una lectura desde el pensamiento y estética posmodernos esbozados en la introducción del presente artículo– para reflexionar sobre las posibilidades de esta relación entre el sujeto y el mundo, mejor dicho, entre el yo y el mundo narrado. Para el yo que no puede experimentar el mundo a través de la mirada, la palabra se convertirá en una herramienta capaz de explorar no solo la realidad circundante, sino a través de ella, a sí mismo. La escritura es entonces una suerte de mediación entre el yo y el mundo objetivo, y aunque en esta novela la objetividad del mundo viene a ser relativizada y cuestionada, la ceguera no deja de ser un requisito existencial, casi-casi ontológico, para la exploración del yo a través de la palabra.

Referencias bibliográficas:

- Antebi, S. (2009). *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Barthes, R. (2009). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 75-83). Barcelona: Paidós.

⁸ *A form of unresolved mediation between the self and the external world, as well as between the codified authority of an already written «reality» and the contestatory potential of specific texts or bodies.* Traducción propia.

- Bellatin, M. (1998). *Poeta ciego*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2006). *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007). *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (Coord.) (2010). *El arte de enseñar a escribir*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2011). *Disecado*. México: Editorial Sexto Piso.
- _____ (2013a). *Salón de belleza*. En *Obra reunida* (pp. 9-37). Barcelona: Alfaguara.
- _____ (2013b). *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*. En *Obra reunida* (pp. 197-244). Barcelona: Alfaguara.
- _____ (2013c). *Flores*. En *Obra reunida* (pp. 357-417). Barcelona: Alfaguara.
- _____ (2017). *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. México: Alfaguara.
- Contreras Ríos, I. (2017). *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* (Tesis doctoral). University of California, Los Ángeles.
- Fajardo Fajardo, C. (2001). *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Foster, H. et alii. (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Garí Barceló, B. (2018). “Ver sin ver. Catarsis escéptica a través de la ceguera en una novela de Mario Bellatin”. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 34. Recuperado de: http://www.um.es/tonosdigital/znum34/secciones/peri-2-gari_ver_sin_ver.html
- Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kristeva, J. (2006). “Sobre la abyección”. En *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (pp. 7-45). México D. F.: Siglo XXI.
- Lizarazo, D. (2014). “Límites de la visibilidad en la poética de la fotografía ciega”. *Diecisiete. Teoría Crítica, Psicoanálisis, Acontecimiento*, 6, pp. 239-253.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Ríos Baeza, F. A. (2016). “Una belleza incómoda: anormalidad y monstruosidad en *Salón de belleza*, de Mario Bellatin”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9. Recuperado de: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/105/98>
- Vázquez Rocca, A. (2011). “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 5(38), pp. 63-83. También aparece en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*

y Jurídicas, 29. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285A/25665>.

Verani, H. J. (1987). “Felisberto Hernández: La inquietante extrañeza de lo cotidiano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, pp. 127-144.

Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad*. Madrid: Visor Libros.

Cuerpos humanos/atributos animales: una lectura de la obra de Patricia de Souza

Human bodies/animal attributes: an interpretation of Patricia de Souza's work

Romina Irene Palacios Espinoza
Universität Salzburg, Salzburg (Austria)
romina.palacios@sbg.ac.at

Resumen

Este artículo abarca el análisis de tres textos literarios de la autora peruana Patricia de Souza (*El último cuerpo de Úrsula*; *Electra en la ciudad*; *Erótika: escenas de la vida sexual*) desde el enfoque de la representación relacional entre cuerpos humanos y atributos animales. Con este planteamiento se privilegia una postura de reflexión en la que lo humano y lo animal se disponen en una línea continua de devenir, lo que deshecha la idea de una oposición tajante excluyente entre ambas categorías, puesto que se sostiene que lo animal ya coexiste en lo humano.

Palabras clave: devenir animal; cuerpo vivido; cuerpo físico; reificación; alteridad.

Abstract

This article covers the analysis of three literary texts by Peruvian author Patricia de Souza (El último cuerpo de Úrsula; Electra en la ciudad; Erótika: escenas de la vida sexual) from the perspective of the relational representation between human bodies and animal attributes. This approach privileges a posture of reflection in which the human and the animal are arranged in a continuous line of becoming, which undoes the idea of an excluding categorical opposition between the two, since it is maintained that the animal already coexists in the human.

Keywords: *Becoming-Animal; lived body; physical body; reification; otherness.*

Introducción

Las referencias animales en los textos literarios de la escritora Patricia de Souza no llegan a asumir un rol protagónico; sin embargo, es en su exclusiva incorporación

en las narraciones y en una cierta calidad repetitiva de afecciones o contextos que se implican con estas referencias sobre el que recae su interés de análisis, puesto que conduce a interrogarse si este uso de entidades animales y características que apelan a la animalidad de una figura, acción o sensación solo adquiere la potencia de su representación a partir de este y no de otro referente.

En otras palabras, a través de la observación del aspecto animal en la obra de De Souza se intenta reconocer qué funciones se concretan mediante el empleo del imaginario animal, ya sea como elemento de comparación o haciendo alusión a uno de sus atributos. Se podrá así mostrar si su narrativa se sigue nutriendo de la ampliamente conocida noción del animal y de lo animal que representa un “otro” desconocido y amenazante, o si más bien “la animalización del humano aparece como principio máximo de abyección y degradación social” (Ferreira, 2005, p. 123) en su obra. Es conveniente destacar que en el contexto de los estudios literarios centrados en la temática del cuerpo se aprecia un debate floreciente en torno a la animalidad. Ejemplo de ello son el trabajo monográfico de Gabriel Giorgi (*Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, 2014) y el volumen editado por Adriana López-Labourdette, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber (*Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*, 2017), entre otros. Para el presente artículo serán considerados algunos aspectos del análisis de Giorgi, puesto que aluden a un enfoque sugerente que viene en sintonía con la faceta de la obra de De Souza que se desea examinar.

Algunos apuntes sobre Patricia de Souza

Patricia de Souza representa una de las voces más llamativas y notables de la literatura latinoamericana contemporánea. Esta escritora, nacida en Perú (Ayauccho) y residente actualmente en Francia,¹ ha encontrado una recepción no solo dentro de la constelación académica peruana y latinoamericana, sino que esta llega también a extenderse al espacio germano y franco-parlante a través de las traducciones al alemán y al francés de su novela *El último cuerpo de Úrsula* (*Der letzte Körper von Úrsula*, traducida por Peter Treppe) y de su relato corto “Desierto” (“Désert”, traducido por Catherine Charruau), respectivamente.

Las características de su obra expresan una transgresión de límites genéricos, que preparan el contexto y el fondo que da nacimiento a narraciones

¹ El 24 de octubre de 2019 se anunció por redes sociales la lamentable muerte de la escritora Patricia de Souza en París.

que oscilan entre lo ficticio, lo (auto)biográfico y lo ensayístico y, que aunque delaten cierta actitud de pertenencia geográfica mediante sus figuras, el “yo” casi omnipresente en estos relatos da aviso de una postura liminal vivida. Asimismo, aparece de manera continua a lo largo de sus narraciones interrupciones, adiciones y apariciones de elementos metatextuales que refuerzan el efecto transgresor de su escritura, pues exhiben de este modo un propagado interés en tematizar y poner en tela de juicio la actividad escritural y la fuerza/poder del lenguaje.

Cuerpo, erotismo y cuestiones existencialistas alrededor del binomio identidad-alteridad conforman la triada que distingue a sus textos. Las narraciones de De Souza se hallan dictando un movimiento pendular entre memorias y novelas, resaltando así la fluctuación entre géneros explícita que, en ciertas ocasiones, llega a ocasionar un efecto desconcertante o perturbador en el lector.

El cuerpo es tema axial de sus relatos. De él parte la iniciativa argumental y a él llega el conglomerado de vaivenes por los que recorre la instancia narrativa. Como indica Carmen Márquez Montes (2003), el imaginario de la obra de Patricia de Souza aborda una nueva concepción del cuerpo, la cual se entreteje con una violencia mostrada como “realidad circundante vital y fuente literaria” (p. 200).

En correspondencia con la temática corporal se muestra el despliegue de un imaginario en el que se aprecia, por un lado, la elección específica de un ente animal y, por otro, se apela a este en su calidad genérica para bosquejar la posición y el sentir de un cuerpo que es representado como campo discursivo y simbólico. Es a través de un imaginario metafórico animal bastante restringido, pues hace uso únicamente de la categoría generalizada “animal” o de una variedad limitada de ejemplares animales, que revelan y exponen sentimientos o sensaciones que, al mismo tiempo, permiten impulsar la narratividad.

Propuestas de lectura del imaginario animal en la obra de Patricia de Souza

Con el fin de sistematizar las referencias animales que se abstraen de la lectura de las obras elegidas de Patricia de Souza, sin que esto signifique un intento de simplicación o jerarquización, sino más bien de ordenamiento, se presentarán estas a partir de dos perspectivas entendidas de la siguiente manera:

- 1) La función del uso de referencias animales, en este caso específico, la figura leonina, con lo que se intenta dirigir la atención hacia el comportamiento y la per-

sonalidad del personaje protagónico, atribuidos desde el complemento animal o las características con que son descritos.

2) El uso del término “animal” a modo de mención genérica para expresar y resaltar la marginalidad del humano, quien está envuelto en un proceso de “devenir-animal” que guarda intrínseca relación con la percepción del cuerpo.

En ambos casos se aprecia una aproximación polivalente y múltiple al imaginario animal, sin que esto implique necesariamente un amplio catálogo de funciones de este imaginario en la obra de De Souza. Más bien, las constantes que se aprecian en el uso de referencias animales son, por lo general, señal de un intento de simbiosis y sobre todo, de la intención de desdibujar las líneas que separan al humano de su negación, el no-humano, el animal, para así enfatizar en la fuerza simbólica que se produce a través del proceso de hibridación, ese “devenir” que en la obra de De Souza se da preponderantemente entre el cuerpo de la mujer y el animal.² Es en este sentido que se muestran sugerentes los conceptos “femme animalisée” y “animal féminisé”.

Une femme animalisée est perçue comme objet esthétique, mais un animal humanisé menace les frontières de l’identité humaine et enfreint les lois de l’esthétique. Un animal féminisé, qui plus est, renforce une vision de la femme associée depuis Aristote à un être passif, incapable de raison, inachevé. (Desblache, 2012, p. 8)³

En los ejemplos a mostrar, las representaciones, aunque correspondan en su mayoría a la idea de la “femme animalisée”, se encuentran a su vez inscritas en un campo de tensión en el que la transgresión de fronteras identitarias y estéticas es el movimiento que las coloca en una posición de umbral, capturando de este modo algunas propiedades relacionadas también con las otras representaciones del “animal humanisé” y del “animal féminisé”.

² Se encuentran, sin embargo, algunos casos aislados, en los que se combinan atributos animales para singularizar la presencia de un personaje masculino, en este caso específico, su capacidad cinestésica y sus características físicas y de personalidad: “Rola siempre tuvo algo de pantera negra, incluso en sus movimientos y en su manera de desplazarse por el mundo, como una fiera cautelosa. Y también tenía del rapaz, las uñas y la avidez tramposa de esas aves” (De Souza, 2006, p. 123).

³ Mi traducción al español: “Una mujer animalizada es percibida como un objeto estético, pero un animal humanizado amenaza los límites de la identidad humana y se enfrenta a las leyes de la estética. Un animal feminizado, más bien, refuerza una visión de la mujer asociada desde Aristóteles a un ser pasivo, incapaz de razonar, incompleto”.

Figuras leoninas/atributo fétido

Si bien la obra de Patricia de Souza cuenta con indicaciones de animales pertenecientes a diversas especies, la figura leonina y el atributo fétido asumen un rol relevante en cuanto elementos de comparación de rasgos físicos y corporales de ciertos personajes. Además, llama la atención que estas figuras o atributos sean incluidos en correspondencia casi exclusiva con aspectos físicos concernientes a figuras femeninas. Para su consideración se tomará en cuenta un par de pasajes de *El último cuerpo de Úrsula* (De Souza, 2009).

Úrsula Res es la protagonista de esta narración, quien a partir de un accidente, del cual no se informa con mayor detalle, vivencia un proceso de desequilibrio y fragmentación identitaria, que se refleja asimismo en una fragmentación corporal a raíz de una parálisis que se expande paulatinamente por todo su cuerpo:

Hasta el día en que sufrí mi primera parálisis, mi vida era un conglomerado de hechos más o menos con sentido y armonía. Entendía la contradicción, y hasta el dolor, como parte de esa confrontación entre el mundo y lo que soy en el tiempo y en cada una de esas partículas que lo componen; pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podía haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; comprendí que dentro de mí estaba la muerte, y así conocí el odio que nace de esa frustración. Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final empieza por la ausencia de placer. (De Souza, 2009, p. 13)

Como ya se puede abstraer del párrafo anterior y se aprecia, asimismo, en el siguiente, esta situación lleva a la protagonista a enfrentarse a un sinfín de cuestiones existenciales que ponen en el centro de sus reflexiones el recuerdo del deseo del cuerpo y las ansias por recuperarlo en las circunstancias actuales en las que se encuentra:

Mi cuerpo me sorprendía como un extraño y revelaba la vida en sus formas más secretas y despóticas negándole a mi voluntad la posibilidad de satisfacer mis necesidades físicas y psicológicas. La peor negación: no sentir placer. (De Souza, 2009, p. 14)

La desesperación ante la pérdida de decisión y comando sobre su cuerpo y, asimismo, al percibir el dominio y autonomía que va ganando este sobre ella,

subrayan un mecanismo de fragmentación, en el que se hace evidente y equiparable la discusión propuesta por los conceptos *cuerpo vivido* y *cuerpo físico*. Ambos han sido propuestos en la cuna de la filosofía fenomenológica y de los estudios de la filosofía antropológica, cuyos representantes son Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Helmuth Plessner, entre otros. Estos pensadores, conocidos como “filósofos postcartesianos” (Stockmeyer, 2004, p. 26), intentan superar la dicotomía cartesiana conformada por una relación jerárquica entre la mente y el cuerpo.⁴ Para ello, los filósofos germanoparlantes se sirven de una singularidad que ofrece el idioma alemán y que no encuentra equivalente absoluto ni en el inglés ni en los idiomas romances: la diferenciación conceptual de *Körper* y *Leib*. Con el empleo de ambos términos se propone considerar al cuerpo a modo de una entidad que contiene dos caras distintas que, sin embargo, se encuentran en una constante correspondencia recíproca. Por un lado, se entiende *Körper* como la dimensión objetiva, perceptible desde su exterior, mientras que *Leib* pertenece a la dimensión sensible, percibida y experimentada subjetivamente por una persona (Burghard, 2018, p. 557). De esta manera se descarta observar al cuerpo en términos de una sustancia subordinada al racionamiento de la mente.

Ya que el concepto *Leib* es un término que se encuentra exclusivamente en el idioma alemán, en el caso del español han sido planteadas algunas alternativas que proponen asemejar la idea que conlleva su homólogo alemán, entre las cuales el concepto *cuerpo vivido* es el que quizá mayor aceptación ha encontrado. Es en este sentido que al hablar de *Körper* y *Leib* se hace referencia al *cuerpo físico* y al *cuerpo vivido*, respectivamente. Esta breve digresión será retomada posteriormente con algunos de los ejemplos seleccionados, puesto que en ellos se pone en evidencia el proceso de interacción entre cuerpo físico y cuerpo vivido.

De vuelta al texto de De Souza, Úrsula Res, la protagonista e instancia narrativa de *El último cuerpo de Úrsula*, nos ubica con su relato en el contexto anterior y posterior al accidente que sufre, creando así dos pendientes temporales si bien contrarias, pero que se entrecruzan en una perseverante dinámica de atención a los “llamados” del cuerpo.

⁴ La angustia cartesiana de la división entre el alma y el cuerpo se manifiesta en varios textos de Patricia de Souza. Uno de los ejemplos más sugerentes en este sentido se observa en *Electra en la ciudad* en el diálogo entablado entre Magdalena y Soledad: “Incluso cuando hago el amor, me da mucho miedo sentir mi cuerpo. ¿Es extraño, no? Siempre he tenido miedo de que la división entre el alma y cuerpo de veras exista”. “¡Ja, no seas tonta! Solo puedes pensar esas cosas porque estás viva”. “¿Te lo juro! Que tu cuerpo muera pero que tu conciencia persista. De chica, no podía dormir” (De Souza, 2006, pp. 66-67).

Las evocaciones del pasado suelen estar acompañadas de descripciones o aproximaciones sinestésicas y de sensaciones y posiciones corporales que, al mismo tiempo, desempeñan en la narración no solo una función prosopográfica, sino también etopéyica:

Nunca he respetado las formas y he tratado de revelar mis sentimientos aunque me avergonzara de ellos, he asumido el peso de ser locuaz y consecuente. Ha sido así desde que estaba en el colegio y tenía que mantenerme en pie, erguida (sin encoger los hombros, cosa que hago ahora con más frecuencia) frente al resto de alumnas que se burlaban de mis cabellos, mi falda sin planchar, mi chompa de color. Porque no sé si he dicho que tengo los cabellos lacios, pero rebeldes, y cuando iba al colegio no los peinaba: los amarraba en una cola de caballo que era algo así como una flor salvaje sobre mi cabeza. Aquella flor que mi amiga Irene amaba y se ofrecía a peinar en los recreos mientras tomábamos el sol, estiradas igual que unas leonas sobre las escaleras. (De Souza, 2009, p. 50)

En esta cita es obvia la construcción de dos grupos marcantes en los que resalta cierto tono de exclusión y discriminación de la figura narradora cuando niña. Aunque aparezca de manera menos evidente, la figuración de las “leonas” como elemento símil recalca esa rebeldía y ese “salvajismo” con el que la narradora junto a la “flor salvaje”, figura que usa para describir la forma desordenada de sus cabellos atados, relata un recuerdo específico de su niñez. La separación y, en términos más concretos, la exclusión que ha experimentado la narradora durante la etapa escolar influye en una actitud de indomabilidad asumida por ella misma y con la cual se enfrenta al exterior representado por el “resto de alumnas”. Al aplicar la figura de las “leonas” para remarcar la posición de distensión de la narradora y su compañera de clase Irene durante la hora de los recreos se juega al mismo tiempo con el valor antagónico del animal, puesto que la leona (y, en trazos generales, la figura leonina) convoca por antonomasia la imagen directa de un animal indomable, activo y en una constante posición de alerta y acecho, aunque en realidad se trate de una información imprecisa, ya que estos mamíferos carnívoros pasarían la mayoría del tiempo descansando y en un estado inactivo.⁵

⁵ Aunque los siguientes datos no brindan mayor contingente informativo a nuestro campo de análisis, son colocados aquí simplemente a modo de explicación complementaria: *“On the average, lions spend about two hours a day walking, ranging from a few minutes to 6 hours 15 minutes, which was the longest period noted. About 40 to 50 minutes of the day are spent eating, but, of course, several days may elapse*

La imagen hostil de la figura leonina es en este sentido intercambiada por una imagen dócil y reposada del animal, lo que acentúa una atmósfera pasiva, que no necesariamente deviene en una caracterización amansada de la protagonista. Es justamente con la imagen ambivalente de este animal –establecida, desde un punto de vista semántico, mediante su carácter ambiguo expuesto en valores positivos y negativos (García García, 2009, p. 33)– con la que se construye el aparato prosopográfico y etopéyico de la protagonista.

El uso de atributos félicos se aplica, en otro caso, a la caracterización del personaje de Irene, pero en una clara tendencia de comparación fisionomónica animal⁶ (las relaciones de semejanza, simetría y proximidad entre los animales y los humanos, expresadas particularmente en el rostro [Leite Júnior, 2015, p. 63]):

Irene, ¿sabes que tu nombre significa paz en griego? Nunca te lo dije aunque lo sabía, [...] yo tenía a mi madre que me creía todo lo que le decía desautorizando la versión de la directora, y por eso me expulsaron para siempre del colegio, Irene. ¿No te lo dije? ¿Vale la pena decírtelo? Ni siquiera sé si nos podríamos reconocer. Tus cabellos eran muy rojos y tus ojos muy atigrados. ¿Sabías que te odiaba por eso, por ser más bonita que yo? (De Souza, 2009, p. 51)

El uso del atributo “atigrado” para hacer referencia a una característica física de Irene sirve a la narradora de realce de las facciones de su amiga y como fundamento de un sentimiento que admite en una especie de confesión que guarda relación con el pasado y que se dirige a un interlocutor no presente (por lo menos, no físicamente).

“Devenir-Animal”: el umbral entre atributos humanos y animales

Una mirada cuantitativa de la obra de De Souza muestra que la mención genérica “animal” es usada en mayor número en comparación con otras figuras o atributos animales específicos. Si tomamos en cuenta la postura disconforme de Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si[gui]endo* (2008) frente al ímpetu

without feeding only to be followed by a night during which 4 to 5 hours may be spent at it. The rest of the day, about 20 to 21 hours on the average, the cats are largely inactive” (Schaller, 1972, pp. 121-122).

⁶ “A Fisiognomonía é a ciência que se dedica a explorar essas associações simbólicas entre o animal e o humano, e floresceu sobretudo na Idade Média. [...] Embora esteja na base do pensamento darwiniano, a Fisiognomonía, ao explorar as semelhanças do corpo humano com os corpos de várias espécies animais e suas implicações psicológicas, parecia ampliar essas relações, fungindo ao reducionismo do estudo evolucionista” (Ferreira, 2005, p. 127). Véase también en cuanto a la “fisiognomía animal” el estudio de Jurgis Baltrušaitis (1999).

generalizador del hombre para estimar a todo aquel ser vivo que cae en la rúbrica de la categoría animal, deberíamos asumir que esta generalización o, mejor dicho, simplificación de las especies animales en un único término funciona en el caso de De Souza justamente de manera estandarizada. Además, el modo del empleo narrativo del término animal en la obra de De Souza pareciera dar respuesta a la cuestión que Derrida una y otra vez plantea: “La cuestión *previa y decisiva* será saber si los animales *pueden sufrir*” (Derrida, 2008, pp. 43-44).⁷ A pesar de su recurrente empleo, se pone de manifiesto que el genérico “animal” acoge una función comparativa similar en todos los casos, aunque con una intensidad distinta, pues hace referencia a un cuerpo de mujer enfrentado o en interacción con un agente masculino. Es así que el uso de dicho nombre genérico para articular la correspondencia entre este y la mujer aludida no solo se presta a la identificación físico-corporal de la persona en cuestión, sino que, asimismo, materializa la experiencia que ese cuerpo está viviendo.

Presentaré a continuación un ejemplo con el fin de echar un primer vistazo a esta caracterización en la que se establece la conexión entre la mujer (y, específicamente, su cuerpo) y un animal como término universal y colectivo, con el que no solo se intenta comparar este cuerpo, sino que sobre todo sirve de indicio para construir la atmósfera de la experiencia de dicho cuerpo. Este ejemplo proviene de *El último cuerpo de Úrsula*, obra ya referida en los ejemplos de las figuras leoninas y atributos félicos.

Fui fraternal con toda mi miseria para gozar del placer de poseer un cuerpo. La miseria que nos hace más animales, más indefensos: ¿no lo somos siempre?, ¿no estamos constantemente expuestos a que nos suceda cualquier cosa? Hay gente que se siente tan segura [...] pero yo comprendí muy rápido mi fragilidad. (De Souza, 2009, p. 33)

La inserción del término “animales” en este ejemplo sirve para expresar y subrayar la sensación de miseria a la que se refiere la narradora e indicar también un proceso, una transformación —“la miseria que nos hace más animales”—, en la que lo “específicamente humano” (y para esto tomo las palabras de Gabriel Giorgi) no es definido “por oposición o segregación del animal o de lo animal”,

⁷ Si bien el texto citado de Derrida posibilita una ampliación del análisis de la animalidad y de la actitud relacional del hombre frente al “animal” en la tradición histórico-filosófica, el presente artículo no profundizará en estos argumentos, aunque no se ignora la importancia de los aportes de Derrida con respecto al estudio de la animalidad y su correspondencia con aspectos como la miseria.

sino que más bien dicha “distinción normativa entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales” (Giorgi, 2014, pp. 28-29).

El desplazamiento de la “distinción normativa entre lo humano y lo animal” a la que hace mención Giorgi se hace patente en el párrafo citado, en el que si bien se articula una suerte de binomio mujer-animal (que en sentido general comprende también al binomio mujer-naturaleza), este no delata incompatibilidad u oposición entre sus componentes – ontológica, bien podríamos llamarla –, sino más bien un intento de expresión del devenir en el que la narradora, Úrsula Res, se encuentra envuelta; un devenir en el que es impulsada debido a la sensación de miseria que experimenta ante la progresiva parálisis de su cuerpo y que como declara nos hace y, en concreto, la hace más animal, más indefensa.

Al equiparar lo animal con lo indefenso queda clara la intención detrás del empleo del término genérico “animal” en este ejemplo: declarar la susceptibilidad y fragilidad del cuerpo y, a su vez, dar notoriedad a la transformación en el que este se halla involucrado.

La idea del “devenir-animal” había sido ya formulada a modo de una línea de fuga por Deleuze y Guattari en su análisis de la obra de Kafka y es perceptible en este ejemplo, sobre todo si tenemos en cuenta lo siguiente:

Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas [...]. (Deleuze y Guattari, 1978, p. 24)

Una sensación de cierta simbiosis que se detecta en lo expuesto por Deleuze y Guattari se distingue justamente por la intención de desdibujar la frontera entre el humano y el no-humano, o sea el animal, y así enfatizar en la fuerza simbólica que se produce a través del proceso de “convertirse en”, lo cual se deslinda también del pasaje citado.

No obstante, hay cierto matiz en el párrafo citado que desentona con lo expuesto por ambos teóricos. En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari exponen su crítica a la constante lectura edípica que muchos de sus contemporáneos hicieron de la obra del escritor checo, sobre todo en relación con su *Carta al padre* sobre la que generalmente se apoya este tipo de observaciones. La “línea de fuga” a la que hacen mención ambos autores entendida como motivo para “traspasar el umbral” o que conduce hacia el pasaje entre el humano

y el animal concuerda en cierta medida con lo expuesto en “la miseria que nos hace más animales, más indefensos” (De Souza, 2009, p. 33). En este sentido, la miseria va marcando la pérdida de la condición humana, lo que guía al sujeto involuntariamente hacia un estado de impotencia y de desamparo, exponiendo su condición animal.

Pero, si esta “línea de fuga” además de ser motivo que impulsa al sujeto a traspasar el umbral, provoca también como lo indican Deleuze y Guattari “la posibilidad de una salida por la cual escapar [...] sacar primero la cabeza derribándolo todo antes que agachar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector o juez y sentenciado” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 24), entonces estamos frente a una postura distinta en cuanto a la línea de fuga del devenir animal que se observa en el ejemplo de De Souza. ¿Por qué? Porque en el caso del párrafo elegido, la animalización del sujeto a la que apela la narradora Úrsula Res, “la miseria que nos hace más animales” (De Souza, 2009, p. 33), no es un acto de resistencia ni de escape, es decir, no es el escape definitivo de una situación de opresión, sino más bien, es la caracterización de un cuerpo sufriente en el proceso de devenir animal, que en este caso declara notoriamente un sentido de abyección. En esta dirección se ubica otro párrafo de la misma obra, *El último cuerpo de Úrsula*, en el que se toma de intertexto un poema del escritor peruano Jorge Eduardo Eielson⁸ y quizá con el cual queda aún más clara la idea formulada:

[...] ha sido la fuerza devoradora de una frase lo que me ha hecho comprender mi miseria, mi soledad; y me he sentido miserable de miseria, en toda su plenitud, y aquí me gustaría citar un poema de un poeta peruano que admiro mucho y que tiene un apellido muy raro para ser peruano: Eielson. El poema dice: Un animal acorralado y sin caricias/en un círculo de huesos. Y latidos.

Un animal acorralado y sin caricias: es lo que he tratado que los demás comprendan antes de juzgarme [...]. (De Souza, 2009, p. 69)

De manera análoga, aunque incluso con un tono aún más desdenoso, aparece el “animal” como referencia genérica en *Electra en la ciudad*, texto publicado en el año 2006 y cuya hibridez se pone en evidencia desde su configuración a partir de intercambios epistolares y diálogos. En suma, se trata de un texto polifónico

⁸ El extracto citado en el siguiente ejemplo proviene del poema “Cuerpo mutilado” de la obra *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson (1996).

en el sentido dado por Bajtín,⁹ en el que la novela se presenta “como un género artístico regido [...] por el diálogo dinámico de una pluralidad de conciencias” (Medeiros-Lichem, 2006, p. 41).

Tenemos el siguiente pasaje:

Cuando es niña un chico de su edad la (le sic!) hace sentir la fealdad y la sangre se le hiela. Su cuerpo le pareció igual al de un animal ofrecido en la carnicería: colgada de un gancho, la espalda de vértebras redondas y en punta. Pensó en un cuadro de Rembrandt. [...] Y sintió su cuerpo expuesto y colgado, a la vista de todos, en una carnicería. (De Souza, 2009, p. 18)

Es a través de la interacción con otra persona (“un chico de su edad”) que Soledad, uno de los personajes de *Electra en la ciudad*, vivencia una experiencia corporal que la reduce y somete a un estado de autoreconocimiento animal. No obstante, la animalidad a la que se hace alusión posee un mayor valor semántico, puesto que en este caso se trata de un animal-cadáver, que inscrito en el ámbito espacial de una carnicería acentúa la reificación corporal de Soledad.

Una imagen afín en relación con la del animal colgado en la carnicería como resultado de la relación entre un sujeto oprimido y un sujeto opresor se manifiesta en otro pasaje de *Electra en la ciudad*:

[...] ella también quiere decirlo todo, ella también quiere pintar, remover algunas reglas privadas, dejar de pelearse consigo misma, no sentir más esa horrenda sensación de ser un pedazo de animal descuartizado que cuelga de un gancho [...] ¿Cómo había podido querer a un ser tan violento? Sentía de nuevo su cuerpo colgado de un gancho en la carnicería. (De Souza, 2009, p. 119)

En este contexto vale destacar el proceso “péndulo” postulado por el filósofo y médico alemán Thomas Fuchs. Él indica que el ser humano se encuentra relacionado con su cuerpo vivido y su cuerpo físico en una interacción que marca un movimiento pendular de ida y venida. Es en este movimiento que se traspassa de la identificación de “ser un cuerpo vivido” a la corroboración de “tener un cuerpo físico” (Fuchs, 2013, p. 84). A este proceso denomina Fuchs “la reificación del

⁹ “In Problems of Dostoevsky’s Poetics, Bakhtin describes the polyphonic novel in varying ways, emphasizing slightly different aspects of it each time he mentions it. It consists of a ‘plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses [...] a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world (PDP 6)” (Vice, 1997, p. 123).

cuerpo vivido en cuerpo físico (manipulable)” (*Die Verdinglichung des gelebten Leibes zum (manipulierbaren) Körper*) (Fuchs, 2013, p. 83); proceso que implica una toma de conciencia del cuerpo físico, el cual puede ser incitado por distintos fenómenos tales como un tropezón o situaciones de cansancio, apatía y, más concretamente, este se manifiesta en contextos de lesión, enfermedad, parálisis (Fuchs, 2013, pp. 84-85). En esta línea se cuenta con otro fenómeno que provoca dicha toma de conciencia, la cual se observa en el ejemplo anterior de *Electra en la ciudad*. Es una mirada fría, despectiva, hiriente de un Otro la que provoca este proceso de transformación de un cuerpo vivido (tácito, implícito, sensible) a un cuerpo físico (tangible, material), lo que conlleva asimismo la producción de sentimientos de vergüenza e inhibición en la persona sobre la que se dirige esta mirada (Fuchs, 2013, p. 85).

Esta sensación de animalidad (“Y sintió su cuerpo expuesto y colgado, a la vista de todos, en una carnicería”) recibe mayor potencia al expresar la experiencia de ser exhibida a la mirada de todos; unos otros que provocan el sentir de un cuerpo a modo de materia insensible; en definitiva, un cuerpo muerto.

La marcada alteridad que se suele vincular al hablar del enfrentamiento del humano frente al animal deriva, por lo general, en una construcción dicotómica que traspasa el ámbito ontológico y alcanza otra construcción dual descrita en términos de cultura y naturaleza. Al animal, ese otro, salvaje o dócil, rebelde o domado, se le atribuye habitualmente el ámbito de la naturaleza, mientras que al humano se lo localiza como agente de la cultura. Dicha diferenciación ha sido ya anotada por distintos investigadores, entre ellos la teórica Mieke Bal, quien ve en ciertos discursos que representan el traspaso de humano a animal y viceversa una problemática, pues no se trata tanto de un traspaso, un devenir como lo hemos venido presentando, sino más bien como un corte en seco entre ambos. Esta observación se debe a que la representación del Otro se subraya en un discurso que implica una relación semántica sobreentendida entre animales y humanos, específicamente, entre animales y mujeres.

Esta idea la expresa Mieke Bal en relación con el *American Museum of Natural History* de New York, para lo cual expone una interpretación del recorrido propuesto por una entidad que acusa, entre otras cosas, una postura etnocéntrica:

[The Statue of Queen Maya] represents a woman, “naturally” as close to animals [...] The metaphorical equation of “woman” with “nature,” so familiar in the culture betokened by and surrounding this museum, mediates between mammals and fore-

ign peoples, emphasizing the otherness that justifies the relegation of those peoples to this side of Central Park. (Bal, 1992, p. 568)

Devenir-animal, ya sea como Deleuze y Guattari lo formulan a partir de la obra de Kafka a modo de rebelión del opresor, o ya sea como se aprecia en los ejemplos presentados de De Souza a modo de materialización de la experiencia del cuerpo oprimido y expuesto, no dan necesariamente cuentas de una diferenciación precisa ni tajante entre el humano y el animal. En sí la idea que se esboza con mayor claridad es que lo animal convive en lo humano y que es solo una experiencia (en De Souza, traumática, de denigración y que condiciona la interacción casi absoluta con un sujeto masculino) la que desencadena el reconocimiento de ambas naturalezas en uno mismo y el paso del umbral que separa a una de otra; umbral que puede ser traspasado incontables veces y nunca de manera definitiva.

En correspondencia con esta idea valga la mención de Julieta Rebeca Yelin (2017), quien motivada por la idea de una revisión ontológica y ética entre lo que se supone ser “humano” propone lo siguiente:

Esa reevaluación tomará como herramienta fundamental la noción de hibridez, que para el crítico tiene estrictamente el sentido de entender que el hombre es animal y humano, que ambas naturalezas conviven en él. Este deslizamiento conceptual cambia de modo definitivo la ecuación a la hora de pensar la relación del hombre con los animales no humanos y, como consecuencia, obliga a deconstruir minuciosamente los discursos antropocéntricos. (Yelin, 2017, pp. 36-37)

Conclusiones

A partir de los dos últimos ejemplos de la obra de De Souza se muestra que en cierta medida la referencia genérica “animal” hace mención en términos más precisos a un estado animal o, en otras palabras, a la animalidad del ser humano, y es así como funciona en la narrativa de De Souza: a modo de un atributo que acompaña la caracterización de la experiencia del traspaso entre lo humano y lo animal y no necesariamente como atributo de la otredad absoluta.

Sin embargo, y aunque a través de la indicación de este traspaso, del devenir animal, se relativice la diferenciación entre ambas naturalezas/ambos estados, tampoco puede ser aseverado rotundamente que entre ellas no haya distinción alguna. El devenir animal compromete una pérdida de atributos de lo humano y, al mismo tiempo, una apropiación de nuevos atributos (animales), lo cual en la imagen del animal expuesto en una carnicería o descuartizado y colgado (como en los últimos

dos ejemplos de la imagen del “cadáver animal”) se cristaliza en una especie de “tercer cuerpo”, el espacio “umbral” entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto –en este caso, por lo menos, uno muerto de manera simbólica–. Un tercer cuerpo como lo define Gabriel Giorgi (2017), entendido como “cuerpo entre, hecho de materias entre ambos” (p. 228) y que en su devenir animal/cuerpo animal se va constituyendo como mercancía, dejando vislumbrar dinámicas biopolíticas entre sí (p. 230).

En resumen, dos grupos han sido analizados: primero, aquel conformado por la inclusión de la figura leonina o atributos félicos, los cuales se encuentran en estrecha relación con la caracterización tanto prosopográfica y etopéyica de algunos personajes, y con la que se subraya una intención de diferenciación y de intencional (auto)exclusión de un sistema representado por las compañeras de clase y la escuela; y segundo, el grupo que considera el término “animal” como referencia genérica, a partir del cual se ha hecho el análisis de la propuesta de Deleuze y Guattari del devenir-animal y con la que se apoya la reflexión sobre el descarte de la otredad como estado absoluto en beneficio de una posición umbral en la que conviven los atributos tanto humanos como animales.

De este segundo grupo se derivan tres categorías: “animal indefenso”, “animal acorralado” y “animal expuesto/colgado-pedazo de animal descuartizado = cadáver animal”. Para culminar, podría unírsele a estas categorías la imagen del “animal vejado” extraído de *Erótika: escenas de la vida sexual*:

Creyó de pronto que se iba a echar a llorar, pero no se movió, como un animal que se dejaba tomar para cumplir con su función, sin saber si copulaba o hacía el amor. [...] Parecía un animal al que habían distinguido de los demás al hacerle aquella marca sin gozar y con los ovarios pesados, como si se le hubiesen hinchado. (De Souza, 2009, p. 24)

En esta cita se repite expresamente la fórmula del genérico “animal” para describir la experiencia de un cuerpo miserable, denigrado y en directa interacción con un sujeto masculino. De esta manera consolida este segundo grupo un sistema narrativo basado en cuatro categorías que, aunque estimulan diversas imágenes, convergen al acusar desamparo, impotencia y miseria en los sujetos/cuerpos envueltos en dicho devenir.

Referencias bibliográficas:

Bal, M. (1992). “Sagen, Zeigen, Prahlen”. En M. Bal (Ed.), *Kulturanalyse* (pp. 72-116). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Baltrusaitis, J. (1999). *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Burghard, A. B. (2018). "Körperlichkeit und Leiblichkeit". En K. Böllert (Ed.), *Kompodium Kinder- und Jugendhilfe. Band I* (pp. 553-575). Wiesbaden: Springer VS.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Desblache, L. (2012). *Hybrides et monstres: transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon: EUD.
- De Souza, P. (2004). "Désert". *La Nouvelle Revue Française*, 569, pp. 298-308.
- _____ (2005). *Der letzte Körper von Ursula*. Solothurn: Lateinamerika Verlag.
- _____ (2009). *El último cuerpo de Úrsula*. Lima: Sic.
- _____ (2006). *Electra en la ciudad*. Lima: Alfaguara.
- _____ (2009). *Erótika: escenas de la vida sexual*. Sevilla: Barataria.
- Eielson, J. E. (2006). *Noche oscura del cuerpo*. Lima: Jaime Campodónico.
- Ferreira, E. M. (2005). "Metáfora animal: a representação do outro na literatura". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 26, pp. 119-135.
- Fuchs, T. (2013). "Zwischen Leib und Körper". En M. Hähnel; M. Knaup (Eds.), *Leib und Leben* (pp. 82-93). Darmstadt: WBG.
- García García, F. d. A. (2009). "El león". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1(2), pp. 33-46.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gronemann, C.; López-Labourdette, A. y Sieber, C. (2017). *Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*. Barcelona: Linkgua-Digital.
- Leite Júnior, J. (2015). "La celebración de la cara oculta: la predominancia de la imagen del ano en la pornografía contemporánea". En C. A. Barzani (Ed.), *Actualidad de erotismo y pornografía* (pp. 62-79). Buenos Aires: Topia Editorial.
- Márquez Montes, C. (2003). "Los placeres robados en *El último cuerpo de Úrsula* de Patricia de Souza". En C. de Mora Valcárcel; A. García Morales (Eds.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana* (pp. 197-208). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Medeiros-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Schaller, G. B. (1972). *The Serengeti Lion. A Study of Predator-Prey Relations*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stockmeyer, A. C. (2004). *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Yelin, J. R. (2017). “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*, 8(15), pp. 29-43.

El archivo de escritor y sus implicaciones en la noción de autor en Roberto Bolaño y Gabriel García Márquez

The writer's archive and its implications in the author's notion in Roberto Bolaño and Gabriel García Márquez

Leonardo Escobar Barrios
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
leonardo.escobabar@uaem.edu.mx

Resumen

En este artículo se presenta la relación del archivo de escritor con la noción de autor en dos escritores latinoamericanos, Roberto Bolaño y Gabriel García Márquez. Se mostrará cómo a través del tratamiento diferenciado del archivo de escritor por parte de herederos patrimoniales y demás se ha creado una relación y configuración diferente con respecto al concepto de autor, tomándolo desde el punto de vista de Foucault, es decir, como una instancia discursiva. En su argumentación se tendrán en cuenta algunas definiciones propias del archivo, además de abordar algunas teorías de Roger Chartier en torno a la proliferación de materialidades textuales.

Palabras clave: autoría; materialidades textuales; publicación póstuma.

Abstract

This article presents the relationship of the writer's archive with the author's notion in two Latin American writers, Roberto Bolaño and Gabriel García Márquez. It will be shown how, through the different treatment of the writer's archive by patrimonial heirs and others, a different relationship and configuration has been created with respect to the concept of author, taking it from the point of view of Foucault as a discursive instance. In its argument, some definitions of the archive will be taken into account, as well as addressing some theories of Roger Chartier regarding the proliferation of textual materialities.

Keywords: authorship; textual materialities; posthumous publication.

Introducción

Una parte de la producción más representativa de la literatura latinoamericana contemporánea ha estado signada por el papel del archivo de escritor. En este orden de ideas, se presentarán dos ejemplos que aún están cargados de mucha actualidad, sobre todo por sus implicaciones editoriales e institucionales más recientes. En primer lugar, se presentará el ejemplo de Roberto Bolaño y el caso de su archivo y el trabajo sobre el mismo; en segundo lugar, el caso de Gabriel García Márquez y la gestión institucional que se ha realizado con su archivo de escritor.¹

Se han elegido ambos escritores como ejemplo porque ambos hacen parte de la corriente hispanoamericana de la literatura, y además porque las repercusiones sobre sus archivos son relativamente recientes. Es conocida la diferencia considerable que puede establecerse entre el campo literario de un autor como García Márquez y otro como Bolaño, sobre todo desde el acontecimiento del boom, momento en que la literatura latinoamericana hizo una marca en el mercado editorial a nivel mundial, tal como lo han señalado algunos de los principales teóricos en torno a este fenómeno literario (Rama, 1984, pp. 51-110). No obstante, téngase en cuenta que el propósito principal de este artículo es señalar el tratamiento diferenciado que se hace del archivo de escritor. Tal como lo han indicado amablemente algunos lectores primigenios de este artículo, interesa analizar, por un lado, el archivo como parte de la labor editorial, obedeciendo a una explotación patrimonial y, por otro lado, el archivo netamente como instrumentos de conservación y consulta. Desafortunadamente, la extensión de este artículo no da para ahondar como se debería en el tema de los campos literarios diferenciados ni en el de los agentes involucrados en todas y cada una de las acciones sobre el archivo, y obliga a enfocarse en este último.

Otro aspecto previo a aclarar es que el orden argumentativo de este artículo no es necesariamente cronológico, sino que se organiza en el uso o no-uso del archivo, citando por esto, en primer lugar, el caso de uso del archivo como explotación póstuma en una obra publicada, y posteriormente el no-uso del archivo de García Márquez para la configuración póstuma de una figura autoral.

Se comenzará el estudio por el caso de Roberto Bolaño y la publicación póstuma de su última novela, *2666*, en el año 2004. Conociendo que iba a morir pronto, el ya fallecido escritor pidió a su familia y a sus editores que la novela

¹ Agradezco en esta breve introducción al problema las amables precisiones teóricas de los evaluadores previos de este artículo.

fuera publicada en la forma de cinco novelas separadas, para hacer más rentable dicho manuscrito a la economía familiar, quienes quedarían golpeados luego de su pérdida. No obstante, la novela nunca se publicaría de esa forma, y la voluntad de Bolaño no sería cumplida. Por el contrario, luego de una revisión archivística del texto de su novela, el preparador de sus textos en ese entonces en la editorial Anagrama, Ignacio Echevarría, terminaría publicando la novela en un solo volumen –tal como la conocemos hoy en día–, de la tal manera que dicho póstumo estaría signado más por una *labor editorial sobre el archivo* que por una *voluntad autoral* (Echevarría, 2004, pp. 1121-1122). De esta forma se puede observar que, desde su muerte –y obviamente de manera póstuma–, la construcción del “autor Bolaño” continuamente estaría signada por el archivo, siendo actualizado constantemente.

En contraste, se va a observar que no se presentó la misma situación que se dio con Bolaño en el caso de Gabriel García Márquez, el otro archivo de escritor que será tratado en este estudio. Como se supo al momento de entregar su archivo al Harry Ransom Center, García Márquez había dejado una novela póstuma prácticamente lista, que cuenta con más de una versión y que tiene correcciones autógrafas, titulada *En agosto nos vemos*; es más, se publicó en exclusiva un capítulo en el diario *La Vanguardia* de España (2014). Al principio, la novela sonó para ser publicada por parte del grupo Penguin Random House Mondadori, pero meses después se comunicó que esto no sería así, y que el *corpus* de las novelas publicadas por García Márquez quedaría intacto, de tal forma que no sufriría ninguna modificación –caso muy diferente al de Bolaño–; las diez novelas publicadas en vida por García Márquez, *corpus* textual por el que es altamente reconocido como autor, quedó inmodificado. Se nota así cómo, en este caso, a pesar de que el archivo tiene material, se ha dado una postura “salvaguardadora” del concepto de autor, y este ha tratado de mantenerse intacto, aunque esto no resulta del todo cierto, como se verá más adelante.

Pero, ¿qué se encuentra detrás de este tratamiento diferencial de los archivos de escritor? ¿Dice esto algo sobre las diferentes maneras en que se pueden entender la noción de archivo, al menos para los estudios literarios? El propósito del presente escrito es el de, en primer lugar, sentar una conceptualización sobre el archivo de escritor y sobre las diferentes maneras en que puede ser entendido y utilizado; y, en segundo lugar, observar la tendencia de las humanidades sobre la presencia del pasado en su presente, justo a través del archivo mismo. Finalmente, lo que se pretende es observar de qué forma el archivo literario se constituye en un dispositivo que actualiza ciertas concepciones de lo literario y para mostrar una

presencia constante del pasado en el presente de los estudios literarios, a través de la escritura depositada por el escritor en el archivo.

Basado en las reflexiones de Roger Chartier sobre la presencia del pasado en las humanidades, presentadas en el libro *Escrituras de la historia. Experiencias y conceptos*, se ha tratado de encontrar una relación entre los problemas que él plantea para las humanidades y la problemática de la presencia del pasado implícita, por ejemplo, en la noción del archivo del escritor, propia de los estudios literarios. En específico, se hace referencia ante todo a la presencia del pasado en los planos culturales e intelectuales, y su ausencia en otros planos del saber, tal como él afirma: “Una característica de los campos estéticos, intelectuales, históricos o literarios, es que los pasados, de una u otra manera, están todavía presentes. Inclusive las nuevas propuestas se construyen a partir de una relación con estos pasados” (Morales y Coudart, 2016, p. 37). Lo anterior teniendo en cuenta que toda la escritura que se deposita en el archivo ocurrió en el pasado, y que cuando se echa un vistazo a este se está vislumbrando, al menos por un momento, ese pasado que ha podido quedar contenido en el archivo, el cual no se puede reconstruir de manera total, pero al que es posible al menos acercarse.

De esta forma, se podría afirmar que las nociones de pasado están muy en boga en los estudios literarios, en especial aquellos que abogan por una historia de la escritura y de los textos literarios desde una genética textual donde se pueda rastrear y recopilar la historia de una escritura, dando lugar a la pregunta: ¿desde cuándo empieza a existir un texto literario y cuáles son sus modalidades de existencia?

El propósito de este artículo es observar de qué manera las distintas nociones de autor de las que podemos hablar se ven alteradas o modificadas por componentes propios del archivo, al ser estos actualizados por el tratamiento de los documentos que se encuentran en su interior. La idea es observar un punto de convergencia que se da, por ejemplo, entre el tratamiento dado al archivo de Roberto Bolaño y el dado al archivo de García Márquez, precisamente teniendo en cuenta una noción muy importante relacionada con el archivo mismo: la naturaleza de lo póstumo.

Hacia un concepto del archivo literario y su implicación en el concepto de autor

Ahora es el momento de hacer una aproximación a la noción de archivo de escritor como un fenómeno paraliterario que acompaña los textos, es decir, como un recurso que al depositar huellas de lo que puede estar en el origen del texto

literario mismo, además de contenerlo, puede alterarlo. En primer lugar, hay que señalar el carácter arcóntico del archivo (idea desarrollada por Derrida) y el poder de la custodia de este: “No solo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos” (1997, p. 10); aunque también hay que hacer referencia a la estancia física del archivo como un lugar: “se constituye como el espacio físico que resguarda los documentos, pasando por su institucionalidad arcóntica que ejerce su poder de custodia y autoridad hermenéutica legitimadora” (Nava, 2012, p. 96). De tal manera que todo archivo de escritor se toma como una instancia de resguardo, de ejercicio de autoridad sobre unos materiales y como una posibilidad o posibilitante de interpretación que se brinda al que los deposita.

Se citará a continuación una definición de lo que sería un archivo de escritor, que es realmente un concepto muy joven que tiene firmes bases interdisciplinarias y que solo hasta ahora se empieza a conceptualizar desde los estudios literarios:

Así un archivo de escritor sería, en primera instancia, un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente. (Goldchluk y Pené, 2010, p. 13)

No obstante, más allá de la definición de archivo, lo que se presenta como emergente es estudiar ante todo las relaciones complejas que establece el archivo entre el concepto de autor y la circulación posterior de la obra, puesto que en cierta medida:

En el marco de los estudios literarios, la crítica genética se afianza como una mirada renovadora que pone el acento en el desarrollo de la escritura más que en el objeto libro terminado. De ese modo, desarticula y reorganiza los archivos de las literaturas nacionales y regionales. La mirada geneticista excede la lectura de borradores para ir a buscar, en publicaciones periódicas, cartas y otros documentos, el archivo que le permita leer la obra de un autor o de un momento literario, desestabilizando la noción de autor. (Goldchluk y Pené, 2010, p. 1)

Y es esta última la idea que conecta el archivo con la noción de autor. Lo que se presenta como relevante es el archivo de escritor como un dispositivo que

pone en acción ciertos mecanismos, en este caso, ejercicios relacionados con la circulación presente y futura de los textos, ya que como dispositivo hace posible: “un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos [...]) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato” (Agamben, 2011, p. 254). En este caso, hacer frente a la urgencia de guardar un legado de escritura y de conseguir el efecto de su consignación y, en algunos casos, de su consulta y disposición al público.

Pero no resulta interesante el archivo de escritor por sí solo. No importan las nociones propias de lo que se puede realizar con el archivo de una manera aislada, el archivo se hace importante desde su relación con la noción de autor, entendida a la manera foucaultiana presente en *El orden del discurso*, donde se define como una instancia que aúna significaciones, que dota al texto de identidad y que crea una estancia discursiva: “El autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino el autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault, 2013, pp. 29-30). En ese orden de ideas, se pueden encontrar funciones-autor estables que se cargan de nuevas semánticas cuando se recurre al archivo literario, que se creían inertes y estables además.

Así, la figura del autor no se encuentra sola y su relación con una obra es intrínseca, tal como lo comenta el mismo Chartier en el segmento de su libro *Escuchar a los muertos con los ojos*, titulado de paso “¿Qué es un autor?”: “En todos los casos, se supone una relación originaria e indestructible entre el autor y su obra” (Chartier, 2007, p. 26). Idea que es consonante con la de Foucault (1984, p. 6) de que la obra se va a constituir en una forma de hacer contra a la desaparición del autor, como algo que actúa para que el autor se dinamice, aunque los límites de esta misma sean difusos. Y justo es la obra, o las variaciones de la misma, como se verá más adelante, lo que la mayoría de las veces reposa en el archivo. De tal manera que se podría confiar así en que el autor es una estrategia textual que se alimenta a través del archivo, y que puede crecer, modificarse y enriquecerse con este.

A pesar de toda la confianza que las definiciones más tradicionales de archivo parecerían tener en un cierto carácter inmutable de este, se nota que muchas de las teorías contemporáneas nos llevan a dudar de él y a no creer, por ejemplo, en su falta de trascendencia, al contrario, la invitación es a verlo en toda su posibilidad de expansión discursiva. ¿Qué pasará con una masa informe de material editado e inédito de García Márquez disponible totalmente en línea y descargable? ¿Qué tipo de autor formará esta masa de textos en unos años? To-

dos estos aspectos son posibles por el carácter mutable y dinámico del archivo mismo, que estaría lejos del mutismo y estabilidad que propone una teoría más conservadora.

Habría que pensar que se trata entonces de un manejo de un lenguaje depositado en unos textos que puede o no alterar el sentido presente de una obra, o la manera en que es leído un autor. Dicho lenguaje no se conserva inmutable ni mudo en el archivo, sino que puede ser actualizado de manera constante, dando un entendimiento al archivo más allá de su materialidad y viéndolo como un cúmulo de significaciones en tensión: “El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es *el sistema de su funcionamiento*” (Foucault, 1997, p. 220). De tal manera, la escritura de cualquier escritor con un archivo pasará a través de sus materiales archivísticos, los cuales en cualquier momento pueden ser puestos en habla por el historiador, en este caso, por el historiador de literatura. Se hace referencia así al llamado método arqueológico:

El método arqueológico transforma al documento en “monumento”. Desde este enfoque, la historia es concebida como una disciplina que no se caracteriza por descubrir verdades del pasado, sino por trabajar sobre una masa de documentos a los que organiza, distribuye y ordena estableciendo series y relaciones. (Díaz y Jait, 2012, p. 145)

En este orden de ideas, se podría decir que la historia literaria sería como ese discurso estable que llega el archivo a hacer tambalear, aunque no es en sí el archivo lo que importa, sino precisamente lo que se puede o no se puede hacer con dicho archivo y los documentos que contiene, y la forma en que altera eso la nueva comprensión que se puede tener de uno u otro escritor como instancia discursiva autoral. Es notoria de esta forma la manera en que las textualidades de la noción de autor se pueden enriquecer con los materiales del archivo.

Se observará a continuación cómo se ha presentado esta situación en los dos autores citados al principio de este trabajo. Se tiene en primer lugar a un autor y una obra armada a voluntad del escritor, publicada en vida (obviamente no se puede ser inocente y creer que esta constitución autoral no está atravesada por otros agentes, y que no se encuentre en medio del debate el mercado y las editoriales, pero al menos fue una estancia armada a voluntad del autor y con su participación, asunto que no ocurre en lo póstumo, tal como está pasando); y

por otro lado, con Bolaño a través de la herencia familiar y las transacciones más actuales dentro del mercado editorial.

Un archivo explotado en la constitución de un “autor”

La obra estable y cerrada que dejó Bolaño en el año de su muerte (2003), con la que él pensaba que sería una publicación espaciada de cinco novelas, estuvo lejos de quedar hasta ese punto final propuesto, y en 2017 se tuvo en manos de lectores un póstumo hasta ese momento inédito de Bolaño, titulado *Sepulcro de vaqueros*, que dividió a la crítica más especializada, y que creó a nivel hispanoamericano un debate sobre si se debía o no seguir publicando los materiales dejados por Bolaño en su archivo.

Para entender un poco mejor esta situación más actual de Bolaño, hay que remitirse a cuál era el estado de las cosas al momento de su muerte. Desde 1996 Bolaño había establecido una relación editorial con el editor de Anagrama, Jorge Herralde, quien era el dueño en ese momento de esta editorial de impacto hispanoamericano (los libros se editan en Barcelona, pero tienen empresas distribuidoras en casi todos los países de Hispanoamérica). De esta forma, y con un gran aparato de la crítica y de la prensa, Bolaño se convertiría en pocos años en un autor conocido en todo el ámbito hispánico, teniendo un crecimiento exponencial de lectores en Anagrama desde *Estrella distante* hasta el póstumo *2666* (Herralde, 2005; Espinosa, 2003). Después de esto, Anagrama tuvo en su poder durante varios años los derechos de publicación de Bolaño; no obstante, esta situación cambiaría en 2016, cuando Bolaño pasa a manos del sello Alfaguara del grupo editorial Random House Mondadori después de una negociación muy comentada en el mundo editorial con el agente literario Andrew Wylie. A pesar de que el ejemplo paradigmático de lo póstumo en Bolaño es la publicación de *2666* en 2003 con Anagrama, en realidad gran parte de los fenómenos que se citan sobre el archivo han sido llevados a cabo de forma póstuma por Alfaguara (Geli, 2016).

En la mayoría de los casos, lo que más se le señala a estos textos póstumos publicados es su contraste de calidad con respecto a la obra que publicó el autor en vida. Muchos de los escritores que fueron consultados para el artículo “El archivo Bolaño divide a los escritores mexicanos”, publicado en el periódico *Milenio*, coincidían en citar esta condición:

Bolaño fue un escritor con una obra de calidad, lo cual es realmente difícil en el mundo actual, pero sus herederos y su editorial lo han reducido a mera mercancía,

que no tiene la calidad de los libros que publicó en vida. Es trágico. Me da pena cómo se saca jugo a sus despojos. (González, 2017)

Es decir, que la falta de calidad del material publicado de manera póstuma puede ir en detrimento de la figura autoral de calidad que dejó forjada en vida el autor.

No se sabe a ciencia cierta si la última voluntad del autor era publicar todas sus obras inéditas o si todo tiene que ver con un deseo de su familia de dar a conocer toda la escritura legada por el autor y de esta manera hacer cierta honra a su trabajo y sus textos; aunque, por otro lado, la mayoría de la crítica dice que su obra ha debido terminar con *2666*, novela que lo dejó convertido en uno de los escritores latinoamericanos más importantes. No obstante, su obra siguió en desarrollo, y ya va en su cuarta novela póstuma después de *2666*, también se han publicado un libro de poesía póstumo, dos libros de cuento, uno prácticamente terminado por su autor y otro definido por editores, y un libro de entrevistas también de carácter póstumo y otro misceláneo de notas, conferencias y discursos. Se debe aclarar en este punto que el archivo Bolaño es propiedad exclusiva de la familia del autor y que su consulta se encuentra supremamente restringida, habiéndose dado únicamente acceso a Valerie Miles –una de las pocas en haber tenido un acceso directo– con fines de curaduría para la organización de la exposición “Archivo Bolaño. 1977-2003”, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en 2013 (Miles, 2013, pp. 15-29). Se debe decir, asimismo, que la acción institucional sobre el archivo Bolaño es prácticamente nula, habiendo llegado solo unas cartas al poder de la Biblioteca Nacional de España, pero no por medio de su familia, sino de la persona que las recibió, es decir, su amigo Bruno Montané Krebs (Biblioteca Nacional de España, 2017). De tal manera, que hasta este presente parece estar claro que la intención primordial de su familia es la de una explotación patrimonial de la obra del autor.

Recurriendo a un dato estadístico, se encuentra que al momento de su muerte la obra de Bolaño constaba de diecisiete libros publicados, lo cual constituiría hasta ese momento un 100% de su obra. Pero, hasta el presente, sus publicaciones ya van en once póstumos extras, lo cual significa que ya ha sido publicado un 64% por ciento más de lo que se consideraba su obra original, y no resultaría extraño que dicho porcentaje alcance el 100% de la obra original en vida, teniendo en cuenta todo el material del que aún se dispone. Este porcentaje citado podría aumentar si se tiene en cuenta que uno de los libros publicados en vida es apenas fragmentario y si se tiene en cuenta además que otro de los volúmenes es en realidad una reedición. Si la explotación de lo póstumo continúa, estaríamos frente a un caso paradigmá-

tico en que lo póstumo superaría lo publicado, el cual es un caso sin parangón en la historia de la literatura desde la obra de Kafka, quien publicó únicamente una pequeña parte de sus textos en vida y en la cual el componente póstumo ocupa una centralidad. De esta manera, Bolaño superaría a Kafka como paradigma de lo póstumo, al menos en número, no se sabe, todavía, si en calidad.

Todo lo anterior acompañado del hecho de que aún el material no se agota, que la familia del escritor ha cambiado de grupo editorial, de Anagrama a Alfaguara, y que este último reeditará todas sus obras, buscando darle así un viraje de circulación continental a las obras, y que además el archivo está lejos de estar agotado, tal como lo informa la descripción de la exposición de su archivo que se realizó en Barcelona en el año 2013, llamada “Archivo Bolaño. 1977-2003”:

Pero la singularidad de la exposición, más allá del enfoque temático, de un tejido museográfico innovador, y del diálogo con el visitante, será la presentación de material inédito del Archivo de los *Herederos de Roberto Bolaño*. Novelas, cuentos, poemas y escritos diversos, libretas y cuadernos, correspondencia, fotografías familiares, revistas y fanzines, su biblioteca personal, todas las entrevistas, juegos de estrategia y otros valiosos materiales que permitirán conocer con mayor profundidad el universo creativo de Bolaño y contribuir a una lectura cada vez más libre y fecunda de su obra. (Centro de Cultura Contemporánea, 2013)

Se observa así un caso de una función-autor modificada por el pasado de una escritura depositada en un archivo, es decir, una función discursiva que se transforma a la luz de dicho pasado. Ya se verá a continuación que hay situaciones de tratamiento diferentes del archivo de escritor, en las que la noción de autor se ve afectada de una forma diferente.

Un archivo de escritor para la conservación, muestra y consulta

Ahora se citará un caso totalmente opuesto al anterior, el de Gabriel García Márquez, un autor que ha dejado varios inéditos, pero que no verán la luz en forma de libros, aunque ya han visto la luz en otras formas (como formato digital), estando esto muy en consonancia con la proliferación de soportes que ha señalado Charrier (2000) en varias ocasiones para la contemporaneidad. Pero lo relevante es que a pesar de que estos inéditos forman una masa bastante numerosa de textos, la familia del autor, dueños de los derechos patrimoniales del autor, ha renunciado a explotar dicho material. Todo esto a pesar de que el archivo no es nada despreciable y está lleno de inéditos de alta calidad:

El archivo digital de escritor colombiano Gabriel García Márquez incluye manuscritos originales de obras publicadas e inéditas, material de investigación, fotografías, libros de recortes, correspondencia, recortes, cuadernos de notas, guiones, material impreso, *ephemera*, y una grabación de audio de su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1982. El archivo en línea cuenta con recurso de búsqueda de texto, y contiene aproximadamente 27.500 materiales digitalizados a partir de los documentos de García Márquez [...] (Harry Ransom Center, s.f.)

Con respecto a García Márquez, si se diera el caso que se dio con Bolaño, entonces lo inédito terminaría por aplastar lo editado. No obstante, se ha observado que esta escritura del pasado sí ha sido publicada, pero no ha entrado a hacer parte de lo que podrían llamar la “versión fijada” de la obra del autor elaborada durante la vida del mismo, tanto a nivel de publicación, como a nivel crítico. No obstante, ¿qué pasará con esta proliferación de materiales y soportes, temáticas publicadas y ecos con lo publicado? ¿Qué pasará con respecto a los estudios sobre los personajes, por ejemplo, si uno de estos que aparecía en lo editado ahora ha tenido otros futuros en lo inédito? ¿Qué ocurrirá si la obra que el autor dio como acabada ahora cobra una nueva vida ante los ojos de lectores acuciosos?

Para lograr entender un poco las cuestiones anteriores, se recurrirá a un ejemplo preciso. Se encuentra en el archivo, verbigracia, el manuscrito inacabado del segundo volumen de sus memorias *Vivir para contarla*, que en su versión digital consta apenas de 32 breves páginas: la pobreza del manuscrito inacabado contrasta con lo voluminoso que fue el texto publicado. Se depositan además en el archivo digital del escritor manuscritos de textos que se pueden considerar casi acabados, como es el caso del texto “¿Dónde vive la vida real?”, escrito en el año 2003 y prácticamente editado y corregido, pero que nunca vio la luz. Se nota así, y haciendo un contraste con Bolaño, cómo aquello que pasa de lo inédito hacia lo publicado tiene una gran autocrítica, de tal forma que no fácilmente pasa a ser un material que haga parte de un *corpus* especial de autor.

Además de crear una nueva constelación de lectura que oscila entre lo inédito y lo publicado, el archivo cuenta además con algunas variaciones de varios de sus libros publicados, en especial de sus novelas *Memoria de mis putas tristes* y *Noticia de un secuestro*, versiones de trabajo que pueden ser un caldo de cultivo interesante para aquellos investigadores que tengan como propósito hacer aproximaciones críticas desde la genética de los textos. De esta manera, lo que podría pasar es que las obras ya terminadas, a través de ejercicios exegéticos complejos, se podrán complementar con nuevas visiones desde la escritura del autor, encontrando así

una nueva forma de entender la escritura de este autor como una elaboración en el tiempo. Al final, se puede pensar que a pesar de que es un caso muy diferente al de Bolaño lo que sí ha hecho posible su archivo son nuevas instancias de existencia de los textos, muy acordes con algunas ideas de Chartier que se revisarán en las conclusiones.

Algunas conclusiones

Después de revisar los dos casos, se puede afirmar que el archivo está dispuesto hacia distintas visiones y apropiaciones, ya sea desde una tradición de conservación (como la memoria del escritor meramente hablando, como lo son las variaciones de las novelas de García Márquez jamás publicadas), o como un dinamizador de nuevas y renovadas lecturas de su obra. Desde cierta comprensión el archivo se define como algo estable y acabado, no obstante, desde su interpretación se observa que esto se encuentra lejos de ser cierto: el archivo está constantemente en evolución y actualización, tal como lo hemos podido constatar en este escrito a través de los ejemplos citados.

Chartier menciona que algunas aproximaciones a los textos, tales como las estructuralistas y semióticas, frecuentemente consideraban los textos

como si existieran en ellos mismos, fuera de los objetos o de las voces que los transmiten, mientras que una *lectura cultural de las obras* nos recuerda que las formas que adquieren para leerse, escucharse o verse, participan, ellas también, en la construcción de su significación. (2005, p. 26)

Se plantea que es esto lo que logra hacer y construir el archivo en su proliferación, dar la posibilidad de nuevas lecturas de tipo cultural. El archivo lleva así a que el lector se concientice de una materialidad que estaba negada en su edición final. Por el contrario, el archivo posibilita la confrontación de materiales críticos que se dieron durante los orígenes de la obra y de esta forma se tienen más voces para escuchar a la hora de interpretar; el archivo hace sentir las variaciones escriturales: ver la pobreza de un primer borrador y ver cómo este fue creciendo hacia una escritura más elaborada.

Además de la posibilidad de nuevas lecturas, hay otros aspectos que posibilita el archivo y que se hacen patentes en los ejemplos arriba presentados, como es la proliferación de los soportes, pero teniendo la posibilidad adicional de tener aún de frente la materialidad original de los textos. Chartier también cree que la proliferación de los soportes es una gran riqueza del panorama contemporáneo

y el archivo lo hace posible, aunque él aboga también por una historia editorial que resguarde el soporte original. En este orden de ideas, dicha proliferación solo acrecienta las posibilidades de interpretación de los textos, pero también la memoria (Chartier, 1999, p. 208). Y así en el archivo se poseen y depositan todos: la edición original, las diferentes variaciones, las nuevas ediciones, el material futuro, etc.; de esta forma lo único que hace posible el archivo es la continuación de una historia literaria que se acrecienta en los textos mismos. A la vez que sirve como memoria escritural, también sirve como dinamizador de sentidos. De esta manera, se hacen posibles desde el archivo un sinnúmero de nuevas posibilidades de lectura —al menos si se cita el caso concreto de García Márquez—, se crea una nueva constelación de textos que dinamitan el sentido originario de la obra del escritor y se vuelve un caldo de cultivo para las lecturas futuras:

El entrecruzamiento inédito de enfoques que, durante mucho tiempo, fueron ajenos unos a otros (la crítica textual, la historia del libro, la sociología cultural), pero que une el proyecto de la “nueva historia cultural”, tiene una meta fundamental: comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de los lectores singulares (o de los espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido contruidos por las obras mismas; de los usos y de las significaciones impuestas por las formas de su publicación y circulación, y de las competencias, categorías y representaciones que rigen la relación que cada comunidad tiene con la cultura escrita. (Chartier, 2005, p. 29)

Se ha observado cómo en todos estos casos la obra ha permanecido más allá del escritor-autor, siendo una masa textual que va más allá del autor mismo, hasta poder llegar incluso a modificar su instancia de existencia misma como entidad discursiva (tal como propuso Foucault que sería el futuro del autor en la comprensión contemporánea de los estudios literarios). El pasado contenido en el archivo ha venido a alterar de esta forma el presente de un autor, y quizás también la forma en que será leído en un futuro.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, 26(73), pp. 249-264.
Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Biblioteca Nacional de España (2017). “La BNE adquiere un epistolario de Roberto Bolaño”. Recuperado de: <http://www.bne.es/es/AreaPrensa/Noticias2017/0720-Cartas-Bolano.html>

- Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. (2013). “Archivo Bolaño, 1977-2003”. Recuperado de: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/archivo-bolano-1977-2003/41449>
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2007). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural del Collège de France*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____ (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz, S. y Alelí, J. (2012). “El análisis del discurso: Michael Foucault y la arqueología del saber”. *Reflexión académica en Diseño & Comunicación*, 19, pp. 144-147. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8332&id_libro=380
- Echevarría, I. (2004). “Nota a la primera edición de 2666”. En R. Bolaño, *2666* (pp. 1121-1125). Barcelona: Anagrama.
- Espinosa Hernández, P. (2003). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores.
- Foucault, M. (1984). “¿Qué es un autor?”. *Dialéctica*, IX(16). Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/40410/1/11837-29541-1-PB.pdf>
- _____ (1997). *La arqueología del saber*. México D. F.: Siglo XXI.
- _____ (2013). *El orden del discurso*. Barcelona: Anagrama.
- Geli, C. (2016). “Wylie asegura que la viuda de Bolaño dejó Anagrama por “razones editoriales””. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/11/06/actualidad/1478447084_300074.html
- Goldchluk, G. y Pené, M. G. (2010). “Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo”. En *I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. La Plata: Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf
- González Méndez, J. (2017). “El archivo Bolaño divide a los escritores mexicanos”. *Milenio*. Recuperado de: http://www.milenio.com/cultura/archivo-roberto_bolano-chileno-escritores_mexicanos-sepulcros_de_vaqueros-milenio_0_1030096994.html
- Harry Ransom Center. (s.f.). “Colección de Gabriel García Márquez”. Recuperado de: <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll73>
- Herralde, J. (2005). *Para Roberto Bolaño*. México D.F.: Sexto Piso.

- La Vanguardia* (2014). “La obra inacabada de Gabo: ‘En agosto nos vemos’”. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20140420/54405144781/gabo-en-agosto-nos-vemos.html>
- Miles, V. (2013). “Vuelta al origen”. *Archivo Bolaño, 1977-2003*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea.
- Morales Moreno, L. G. y Coudart, L. (2016). (Coords.). *Escrituras de la historia. Experiencias y conceptos*. Ciudad de México: Editorial Ítaca / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Nava Murcia, R. (2012). “El mal de archivo en la escritura de la historia”. *Historia y grafía*, 38, pp. 95-126.
- Rama, Á. (1984). “El boom en perspectiva”. En Á. Rama (Ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-110). México D.F.: Folios Ediciones.

La pícaro Justina: una deformación paródica del Guzmán de Alfarache

La pícaro Justina: a parodic deformation of Guzmán de Alfarache

Mireia Vicente Baldrich
Investigadora independiente
meyabaldrich3@hotmail.com

Resumen

En el presente estudio se analizan las referencias textuales que unen el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán con *La pícaro Justina*. El *Libro de entretenimiento* reproduce estampas, aspectos, ideas, etc., de la gran novela picaresca. Estas conexiones, en ocasiones, van más allá de la mera imitación, y suponen una clara expresión burlesca al esquema picaresco y los fines didácticos del *Guzmán*.

Palabras clave: *La pícaro Justina*; imitación; sátira burlesca; esquema picaresco; filosofía adoctrinadora; *Guzmán de Alfarache*.

Abstract

This analysis looks at the textual references that link Guzmán de Alfarache of Mateo Alemán with La pícaro Justina. The Libro de entretenimiento reproduces aspects, ideas, etc, about the great picaresque novel. These connections at times go beyond mere imitation, and involve a clear burlesque expression to the picaresque scheme and Guzman's teaching purposes.

Key words: *La pícaro Justina*; imitation; burlesque satire; picaresque scheme; indoctrinating philosophy; *Guzmán de Alfarache*.

Introducción

Sabido es que *La pícaro Justina* debe entenderse como una obra de burlas, dobles juegos, ironías, contradicciones y jeroglíficos, concebida para entretener a los cortesanos que en tiempos de Felipe III se habían instalado en Valladolid. Fue Marcel Bataillon quien, con su perspicaz intuición, inició la comprensión intrínseca del libro dentro de su contexto social e histórico. El maestro galo descifró

el texto que concibió como un *roman à clef* repleto de acertijos y jeroglíficos con referencias a la actualidad cortesana encubiertas que divertían a sus contemporáneos, porque entendían su doble significado (*doublé entendre*), pero indescifrables para el lector moderno.

Desde esta perspectiva, la más importante a nuestros efectos, la lectura calidoscópica de la obra sugiere una dimensión festiva, donde la burla y el ‘disfraz’ lo alcanza todo.¹ Nada escapa a la ironía venenosa y mordaz en sintonía con el humor bufón-carnavalesco tradicional del mundo al revés.²

El propósito que guía este estudio es analizar el diálogo intertextual entre *La pícaro Justina* y el *Guzmán de Alfarache*, en la imitación tácita de algunos temas y pasajes concretos, y en las concomitancias que van más allá de una simple copia, y que constituyen una clara expresión burlesca del esquema picaresco y la retórica del canon, esto es, el *Guzmán de Alfarache*. En otras palabras, el *Libro de entretenimiento* imita y ridiculiza la estructura y la filosofía adoctrinadora de la gran novela picaresca.

La presencia del *Guzmán* en *La pícaro Justina*

Cuando Bruno Damiani reconocía a propósito de *La pícaro Justina* que “el ‘disfraz’ alcanzaba todos los aspectos de la obra incluso su ostensible esquema picaresco” (1982, p. 6), se refería a que su autor había realizado una burlesca parodia del modelo, el *Guzmán de Alfarache*. Perspectiva igualmente adoptada por Luc Torres quien vio “una parodia o tergiversación del arte poética [...] y de sus presupuestos estéticos y morales” (2005, p. 39). En cualquier caso, hay que convenir con Rosa Navarro que “Navarrete es adicto a la mentira y a falsearlo todo, [...] porque *El Pícaro* fue ‘tan recibido’, a él se le ocurrió la idea de emular a su personaje con su supuesta pareja” (2007, p. 39).

La primera aproximación de factura burlesca se observa en el mismo título. El autor de *La pícaro Justina*,³ aprovechando el éxito del *Libro del Pícaro*, como así

¹ Sobre los aspectos satirizados en el *Libro de entretenimiento*, remito al trabajo de María Gema Bartolomé Mateos (2000, pp. 58-72). Los núcleos temáticos satirizados en *La pícaro Justina* van desde la burla al lector, la obsesión genealógica relacionada con la limpieza de sangre, algunos personajes reales de la corte, los diferentes gremios, varios monumentos leoneses, localizaciones, etc.

² En este aspecto, *La pícaro Justina* sigue la senda oral de facecias, empleada por los bufones de los reyes o grandes señores como la *Crónica* burlesca de Francesillo de Zúñiga (bufón de Carlos V) o la obra de Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605).

³ Aunque en la portada de la edición *príncipe* se lee que el libro fue compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, la autoría de la obra empezó a ponerse en cuestión cuando Cervantes, en un pasaje no parco de ambigüedades del *Viaje del Parnaso* (1614), alude al autor de *La pícaro*

se conocía,⁴ elabora un texto lleno de cinismo donde una seudopícaro se pasea por diferentes romerías con el objetivo de divertir a un público cortesano. Su autor bautiza la obra como *La pícaro* e invita al lector a que la entienda como una réplica a la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. La siguiente noticia, que da fe de su modelo inspirador, la encontramos en la ilustración de la *Nave de la vida pícaro*, donde, en el frontispicio, vestido de mendigo y sosteniendo un bordón, aparece Guzmán de Alfarache. Más adelante, entrados ya en la lectura, en el “Prólogo al lector”, López de Úbeda afirma haber “aumentado” su obra después de la publicación del *Guzmán*. A saber:

[...] me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del *Pícaro*, tan recibido. (p. 16)⁵

En el “Prólogo sumario”, Justina escribe una carta a Guzmán, antes de desposarse con él, donde dice ser su novia. Y, en “La pícaro novia” (Libro IV), finaliza el relato, afirmando estar casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache: “mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna” (p. 475). Estas cercanías a la obra de Alemán se completarían con el pliego suelto del romance de las *Bodas de Guzmán de Alfarache con la pícaro Justina*, que se publicó en Barcelona en 1605.⁶

Justina como eclesiástico. Varios han sido los candidatos propuestos por la crítica a lo largo de la historia como autores de *La pícaro Justina*: la figura del religioso Andrés Pérez se consideró la más plausible hasta que, en 1895, Pérez Pastor documentó la existencia del licenciado Francisco López de Úbeda, médico, natural de Toledo. Sin embargo, la exhumación de unos documentos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, por Anastasio Rojo Vega (2004, p. 214), ha cambiado el rumbo de la autoría del libro. El legajo recoge un acta notarial fechada el 18 de abril de 1605, en el que se transcribe la cesión de la compra y venta del libro titulado *La pícaro* e incluye la compra realizada anteriormente por Diego Pérez a Fray Baltasar Navarrete, antiguo propietario del libro, ante Cristóbal de Santiago. La relación existente entre el libro de *La pícaro* y Baltasar Navarrete ha llevado a investigadores (Rojo Vega, 2004 y Navarro Durán, 2007) a apostar por la figura del dominico como la opción más plausible. Mañero Lozano, 2012, vincula a “Úbeda” con el “grupo de escritores toledanos que gravitó en torno a la figura de Lope” y anota algunos puntos en común con el autor de la *Elocuencia española en arte*, Jiménez Patón.

⁴ Leemos en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*: “Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro*, y no se conoce ya por otro nombre”, cito por la edición de Rosa Navarro Durán (2011, p. 421).

⁵ Cito siempre *La pícaro Justina* por Rosa Navarro Durán (2007).

⁶ El pliego fue descubierto en el Catálogo Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña (sig. 10854) por J. Manuel Bleuca, quien lo publicó, en 1977, con una nota introductoria.

Es más, la filiación al texto modelo se da en pasajes muy concretos. Si Guzmán engaña a un judío con un agnuscéi de oro (Libro I, Parte II, Cap. 10), Justina hará lo propio con un agnuscéi de plata (“La pícaro romera”, Libro II); si el abolengo de Guzmán consta de unos padres y una abuela de dudosa reputación, Justina se remontará hasta tres generaciones de familiares ignominiosos (tatarabuelos); si el pícaro es mendigo (Libro I, Parte III, Cap. 11), la pícaro se disfrazará de pobre envergonzante (“La pícaro romera”, Libro II, Cap. IV). Guzmán-limosnero hace alarde de su sutil ingenio para sobrevivir ajustando su arenga (ya sean devotos o devotas) para sacar mejores dádivas:

Los hombres no quieren plagas, sino una demanda llana, por amor de Dios; las mujeres devoción a la virgen María, a nuestra Señora del Rosario. Y así: “¡Dios encamine sus cosas en su santo servicio y las libre de pecado mortal, de falso testimonio, de poder de traidores y de malas lenguas!”. Esto les arranca el dinero a cuajo... (p. 269)

Si el pícaro da muestras indiscutibles de su sagacidad, Justina resultará más perspicaz en sus tretas. La pícaro atrae a los mozuelos feligreses enseñando las mejillas, aumentando notoriamente las limosnas:

También, a ratos, descubría un sí es no es de una mejilla en buena conyuntura y sazón, y vi palpablemente la eficacia de esta acción, pues hubo mozo que entró y salió seis veces en la iglesia con un antepós, solo por dar limosna a la envergonzanta. (p. 290)

El episodio de Arenillas en la ermita de nuestra Sra. del Camino de León (“La pícaro romera”, Libro II, Cap. II), donde se ridiculizan algunos licenciados y bachilleres, guardaría analogías con Romería de Sta. María del Val del *Guzmán* (Libro II, Parte III, Cap. 4)⁷ en la que se retratan las costumbres de los estudiantes de Alcalá. Reflexiona Guzmán sobre la vida de estudiante:

¡Oh madre Alcalá!, ¿qué dice de ti que satisfaga, o cómo, para no agraviarte, callaré, que no puedo? Por maravilla conocí estudiante notoriamente distraído,

⁷ Para Bataillon (1982) el autor de *La pícaro Justina* conocía la *Segunda parte* del *Guzmán* (1604), la *Primera* de 1599 y la apócrifa de 1602. A nuestro parecer, si creemos que este pasaje pudo inspirar al autor de *La pícaro Justina* y, por tanto, debemos afirmar que su autor conocía, efectivamente, la *Segunda parte* de Mateo Alemán.

de tal manera que por el vicio –ya sea de jugar o cualquier otro– dejase su fin principal en lo que tenía obligación, porque lo teníamos por infamia. ¡Oh dulce vida la de los estudiantes! ¡Aquel hacer obispillos, aquel dar trato a los novatos, meterlos en rueda, sacarlos nevados, darles garrote a las arcas, sacarles la patente o no dejarles libro seguro ni manteo sobre los hombros! ¡Aquel sobornar votos, aquel solicitarlos y adquirirlos, aquella certinidad en los de la patria! ¡El empeñar de prendas en cuanto tarda el recuero, unas en pastelerías, otras en la tienda, los Escotos en el buñolero, los Aristóteles en la taberna, desencuadernado todo, la cota entre los colchones, la espada debajo de la cama, la rodela en la cocina, el broquel con el tapadero de la tinaja! ¿En qué confitería no teníamos prenda y taja cuándo el crédito faltaba? (p. 644)

En *La pícaro Justina*, la protagonista ridiculiza la cuadrilla de estudiantes de la Birgonia que pretende ultrajarla y de la que consigue zafarse emborrachando para finalmente escarmentarlos a azote limpio mientras duermen la mona dentro de la carreta. Justina los atiza y espanta con descomunales chillidos:

Los beodos con mis grandes voces, despertaron despavoridos, y, como reconocieron que estaban en medio de la plaza de Mansilla, castigados por mi mano, y aun por la de Dios, como los de Senaquerib, acudían a derribarse del carro a toda furia. (p. 187)

No acaban aquí las conexiones intertextuales. Marcel Bataillon (1982) vio en el marco de los textos afinidades en los narradores que escriben sus vidas en sus postrimerías, y en el matrimonio ventajoso de Justina, que tiene su modelo en el reconocimiento social de Guzmán y Lázaro. Algunos aspectos metalingüísticos, como la comunicación de abajo arriba (Cabo Aseguinolaza, 1992) o las expresiones escatológicas (Luc Torres, 2005) serían otras deudas explícitas del libro de Alemán. Finalmente, María José Tobar Quintanar⁸ (2016) ha relacionado al personaje del Bachiller Antón Pintado (Libro II, Parte II, Cap. 4) con el personaje

⁸ La investigadora analiza una cita literal de *La pícaro Justina* que aparece en la edición *princeps* de los *Sueños* de Quevedo (1626), concretamente en el pasaje del “Sueño de la muerte”, dedicado a los “habladores”: “pujo de decir necesidades, como si hubiera tomado alguna purga confecionada de hojas de Calepino de ocho lenguas”. La interpolación aparece en el (Libro 2, Parte 2, Cap. 4, núm. 5) de *La pícaro Justina*, titulado “Del engaño meloso”. Para Tobar (2016), “esta encaja perfectamente desde el punto de vista temático en el tipo de los “habla dorísimos” descrito por Quevedo y presenta el mismo estilo satírico-burlesco que los *Sueños*” (p. 335). La ligazón de los textos, a través de la cita, le sirve a la estudiosa para asentar su teoría que identifica al “bachillerajo”, Antón Pintado, con Guzmán.

de Guzmán.⁹ Las concordancias detectadas entre ambos textos se observan en las burlas escatológicas sufridas por los dos personajes, en los aspectos temáticos y verbales coincidentes, y en la acusada confrontación entre las respectivas teorías sobre lo cómico de Úbeda y Alemán. El personaje del bachiller es un pícaro charlatán y necio que hace gala de una “naturaleza verborreica y disparatada” (Tobar, 2016, p. 335). El galeote sevillano exhibe una charlatanería¹⁰ excesiva contando cuentecillos folklóricos, apotegmas, discursos morales, etc. Son analogías suficientemente concluyentes para sostener, según la investigadora, que “tras el personaje de Úbeda se oculta una parodia del pícaro hablador por excelencia a la altura del año 1605: Guzmán de Alfarache” (Tobar, 2016, p. 335).

Parodia a la estructura y filosofía adoctrinadora del *Guzmán*

Sin embargo, lo que más ha captado nuestra atención es la aventura interpretativa de algunas concomitancias textuales implícitas, que trastocan irónicamente el sentido moralizante y didáctico del *Guzmán*. La obra del autor sevillano se concibe como un libro de adoctrinamiento e intención moralizante, “Atalaya de la vida humana”. Alemán construye un texto, donde un individuo pecaminoso relata sus aventuras deshonestas (autobiografía) para finalmente convertirse. Con este propósito, el escritor incorpora en el discurso extensas digresiones moralizantes que fusionan “cosas lascivas” con “la predicación evangélica de Cristo” (solemnes enseñanzas para sacar algún provecho de la trayectoria vital de su protagonista). El autor de *La pícara* no se muestra dispuesto a permitir que el germen moralizador emerja más allá del falso sermón, por eso, repudia los elementos sustanciales de lo propiamente didáctico, y propone un libro que imita jocosamente al *Guzmán* con un personaje bufonesco, esto es, una protagonista cabecilla de esa picaresca anti-Guzmán: “Llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía”. Una pícara que se burla de las pruebas de sangre y se enorgullece de la nobleza de su picardía (pícara por ocho costados).

La invectiva contra el canon se observa desde la misma “Portada” de la primera edición, donde se advierte de la finalidad pedagógica de la obra: “debajo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos”. Más adelante, en la “Aprobación”, se nos advierte del tono ameno de la misma “libro de apacible entretenimiento”, y

⁹ Oltra (1985, pp. 79-84) identifica, por el contrario, a Antón Pintado con Andrés Pérez, autor de la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601).

¹⁰ Sobre la matraca discursiva de Guzmán de Alfarache, véanse: Gómez Canseco, 2012; Darnis, 2012; y Micó, 2009.

en la “Dedicatoria a don Rodrigo Calderón”, el autor afirma haberla compuesto en su época de estudiante para entretener a su señor de los trabajos de su cargo.

El envite burlesco se dilata en los Prólogos. En el “Prólogo al lector”, el autor alaba, por un lado, a aquellos autores calificados de honesta doctrina que se han resistido a la perversión de introducir géneros inútiles y lascivos: “tan gustosos para los sentidos y cuan dañosos para el alma”; y, reprende, por otro, siguiendo los postulados del Concilio de Trento, a todos los libros nocivos basados en el deleite y el esparcimiento. Es más, el autor lanza su ataque contra los autores responsables de elaborar “inútiles libros”, en los que se mezclan cosas divinas con profanidades: “Y callo el agravio que hacen aun los mismos que escriben a lo divino a las cosas divinas de que tratan, hinchéndolas de profanidades y, por lo menos, de impropiedades y mentiras...” (p. 15).

Es decir, aquellos autores como Mateo Alemán que tratan de conciliar en una misma obra enseñanzas morales con las aventuras son responsables de un gran agravio. No deja de resultar curioso (y, sobre todo, significativo) que unas líneas más adelante, después de reprender y lanzar puyas contra los libros lascivos, didácticos y moralizadores tipo *Guzmán* (que incluyen aspectos profanos y pecaminosos), se lea que se ha escrito un texto de parecidas características, porque según el autor: “no hay quien arrastre a leer un libro de devoción, ni una historia de un santo”. Por tanto, se ha determinado sacar a la luz un ‘juguete’ con: “el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas útiles y provechosas”, a saber:

Si este libro fuera todos de vanidades, no era justo imprimirse; si todo fuera de santidades, leyéranle pocos, que ya se tiene por tiempo ocioso, según se gasta poco. Pues para que le lean todos, y justamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, di en un medio, y fue que después de hacer un largo alarde de las ordinarias vanidades en que una mujer libre se suele distraer desde sus principios, añadí, como vía de la presunción o moralidad... consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata. (p. 16)

Con todo, el escritor ha elaborado un texto —dada la dificultad de llegar al público masivo con obras exclusivamente devotas y santas—, donde se cuentan las vanidades de una mujer libre con moralidades provechosas (consejos y advertencias). Para Bataillon (1982), el autor engaña al lector crédulo con su grave “Prólogo” y con los “aprovechamientos” discordantes con las historias cuya moraleja pretende sacar. Si *Guzmán* incorpora abundantes digresiones moralizantes de carácter sermionario, siguiendo las elegancias retóricas de Cicerón como herramienta dogmática para

redimirse de una existencia llena de tachas. Reflexiona así Guzmán sobre los actos vengativos y sus consecuencias perniciosas (Libro I, Parte I, Cap. IV):

Son las venganzas vida sin sosiego, unas llaman a otras y todas a la muerte. ¿No es loco el que, si el sayo le aprieta, se mete un puñal por el cuerpo? ¿Qué otra cosa es la venganza, sino hacernos mal por hacer mal, quebrarnos dos ojos por cegar uno, escupir al cielo y caerlos en la cara? (p. 117)

El *Libro de entretenimiento*, en oposición, inserta admoniciones y “aprovechamientos” prolijos, vacuos y estériles, que nada tienen que ver con el capítulo que cierran. Leemos en el Libro segundo: la pícara romera, el “aprovechamiento” final que cierra la primera parte, de escaso valor pedagógico:

La beodez no solo impide los buenos intentos y daña a la vida de la razón, pero hace que el que se embriaga peque más y guste menos. En especial note el lector en qué paran romerías de gente inconsiderada, libre, ociosa e indevota, cuyo fin es solo su gusto y no otra cosa. (p. 194)

Justina hace alarde de sus manchas y así lo defiende: “Siendo pícara, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, al uso de la mandilandinga” (p. 26). Seguimos leyendo: “Porque yo, en el discurso de este mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida, ni transformar como Circe o Medea...” (p. 48). La sátira se completa cuando la pícara se declara *non sancta* con voluntad de convertirse. Al final de “La romera envergonzante” después de un “sermón cananeo” como irónicamente Justina tilda a los de Guzmán, la pícara divulga que:

tengo esperanza de ser buena algún día y aun alguna noche; ca, pues me acerco a la sombra del árbol de la virtud, algún día comeré fruta. Y si Dios me da salud, verás lo que pasa en el último tomo, en que diré mi conversión. (pp. 296-297)

Justina se burla de Guzmán, porque Mateo Alemán en la “declaración para el entendimiento de este libro” de la primera parte, predice el diseño de la segunda:

El mismo (Guzmán) escribe su vida desde galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. (p. 64)

Y porque la vida de toda pecadora acaba en remordimiento y conversión. La declaración de la pícaro es una farsa más. Justina nunca reflexiona seriamente sobre sus actos y jamás se produce tal conversión, todo responde a la actitud jocosa anti-Guzmán. La teorización es innecesaria y su enseñanza ni se observa en los “aprovechamientos” ni en sus arengas, porque la pícaro no moraliza, moralizan otros. A esta sazón, la parte doctrinal de *La pícaro Justina* se concibe como prédica inútil, porque la función moral y sermoneadora está bajo la tutela del narrador y no de la heroína, a diferencia de su homólogo masculino. Justina es “pícaro” y no “sermoneadora”, por ello, cuando en algún momento de su discurso cae en la perorata, la protagonista se detiene y vuelve al tono ameno y jocoso. Esta singularidad nos advierte de la escasa voluntad de agitar ningún tipo de reflexión o conciencia moral como ocurriera con su modelo; la asfixia moral del *Guzmán* queda en acto provocativo, mofa y sátira. Como apunta Sánchez Díez: “el pícaro deja de ser pícaro para pasar quizá a hipócrita” (1972, p. 163). La burla del autor es doble: por un lado, ridiculiza los “aprovechamientos” con ejemplos a modo de pegotes inocuos; por otro, se apodera del discurso sermoneador del pícaro de tono ascético y moderado que sustituye por la monserga alocada de Justina, extraída de la tradición misógina.¹¹

Otro de los aspectos ridiculizados de la novela canónica es el carácter serio, taciturno y pesimista del pícaro Guzmán frente al temperamento jovial, divertido y dado a la chanza de Justina. Durante su periplo, Guzmán se siente en muchas ocasiones melancólico y hambriento: “Llegué a una venta sudado, polvoroso, despeado, triste y, sobre todo, el molino picado, el diente agudo y el estómago débil” (p. 103). Más adelante, en la segunda parte, su talante taciturno se manifiesta incluso con más enjundia: “Ya era noche oscura y más en mi corazón. En todas las casas había encendidas luces; empero ni alma triste siempre padeció tinieblas” (Libro II, Parte I, Cap. 6). Justina, por el contrario, es la viva imagen de la alegría. En el “Prólogo sumario”, se hace una descripción de la protagonista: “Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña [...]. De conversación suave, única en dar apodos...” (p. 21). Un poco más abajo, ella misma se detalla en la misiva que escribe al mismísimo Guzmán como: “la festiva, la de aires bola... la entretenedora, la aldeana de las burlas...” (*ibidem*). La carta redactada en vísperas de su tercera boda, vendría a contraponer expresamente ambos talantes. No deja de ser paradójico que Justina, vivo reflejo de la vida independiente y libre de la picardía, contemple contraer nupcias y, para más socarronería, con Guzmán, a quien consagra reiteradas chacotas.

¹¹ Mañero Lozano (2012) señala que se trata del tópico de la mujer parlara.

En el Libro primero se resalta el concepto de la picardía jocosa y libre con la relación hiperbólica de los antecedentes familiares de Justina, que se remonta a sus pícaros tatarabuelos (titiriteros, jugadores, gaiteros, tamborileros, etc.). A través del dilatado abolengo “parlero” y “festivo” de Justina, se demuestra que la protagonista es “pícaro de a macha martillo” y que es pícaro de casta. Justina satiriza los Estatutos de Limpieza de Sangre y ridiculiza la problemática del “honor” hereditario, que tanta importancia tenía en la época (recordemos que el propio Rodrigo Calderón, a quien está dedicada la obra, falsificó y compró escudos y linajes).

Anotamos más ejemplos de esta índole que tienen en el *Guzmán* el referente, aunque en la pluma de su creador, arroguen un humor más ácido y corrosivo. El Libro segundo de “La pícaro romera” se inicia con la salida de Justina del mesón de los padres. Una vez huérfana, empujada por “el gusto me lleva” (lema que aparece en el emblema de la nave alegórica), inicia sus andaduras picarescas en la romería de Arenillas. Guzmán también deja su hogar con el “deseo de ver mundo”. Sin embargo, mientras la experiencia de Justina está llena de regocijo y alegría, la del pícaro está embriagada de tristeza y desengaño. Guzmán padece angustias de toda índole, como la indigestión que sufre en la venta con el emplasto de huevos, porque siente: “crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos” (p. 104). El platillo le provoca náuseas y vómitos, y hace que se arrepienta de su partida.

Las correrías de Justina la llevan a encuentros jocosos como la aventura con la *troupe* de la Birgonia, cuadrilla de estudiantes que intenta aprovecharse de ella. La pícaro consigue zafarse del grupo y salir fortalecida, gracias a su destreza e ingenio. La comicidad del episodio es una burla más hacia los pícaros de talante triste y pesimista, tan alejados del carácter de nuestra protagonista. Ciertamente, Justina, a pesar de sus tropiezos, consigue llevar una vida picaresca feliz, itinerante y gozosa. Su deambular campante la lleva a varios lugares: en León, veremos desfilar a gentes y costumbres a través de su mirada; en Mansilla, la pícaro se enfrenta a sus hermanos; en Rioseco, se burla de las hilanderas y de la vieja morisca. Un viaje de ida y vuelta que finalizará de regreso al pueblo como “pícaro novia”. Todas sus andaduras responden a una picardía libre y jocosa opuesta a la secta de la melancolía, “herejía de la picaresca” de su modelo. Ante la mirada alegre, chocarrera y risueña de la vida picaresca de Justina, se opone la vida taciturna y desilusionada de su homólogo masculino. *La pícaro Justina* sigue, en este sentido, a relatos de otros autores renacentistas que interpretaban esta existencia como: “expresión de la libertad, audacia e ingenio humanos” (Damiani, 1982, p. 15). Esta misma mirada optimista la recoge

Cervantes en *La ilustre fregona* donde: “Allí (en la organización picaresca) campea la libertad... allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte” (p. 104). Juan de Luna honra las virtudes de esta existencia en la *Segunda parte del Lazarillo*: “la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre. Si los ricos gustasen, dejarían por ella sus haciendas” (p. 114).

No se detiene aquí la invectiva satírica contra el *Guzmán*, que alcanza al tono y estilo afectados de su prosa. Conforme a la práctica pedagógica de intención salvadora y ejemplarizante de la novela (heredada de la doctrina clásica y prosa doctrinal), Alemán introduce un registro solemne y grandilocuente. Mañero Lozano (2012) cree que esta ingeniosidad rompe con las exigencias estéticas de los manuales de estilo de la época, que indicaban ajustar las palabras a la materia que trataban; materia humilde, palabras humildes; si graves, al contrario. Guzmanillo exhibe un talante pomposo que discrepa con su menesterosa casta (desavenencia que también asume la *Segunda parte* apócrifa, 1602). Grave disidencia que, probablemente, incitó al autor de *La pícaro Justina* y favoreció su furibunda parodia de los guzmanes (Mañero Lozano, 2012). Sermonea Guzmán sobre la inexperiencia de la juventud:

Bien es verdad natural en los de poca edad tener corta vista en las cosas delicadas que requieren gravedad y peso, no por defecto del entendimiento, sino por falta de prudencia, la cual pide experiencia, y la experiencia tiempo. Como la fruta mal sazónada no tiene sabor perfecto, antes acedo y desabrido, así no le ha llegado al mozo su maduro. Fáltale el sabor, la especulación de las cosas y conocimiento verdadero de ellas. Y no es maravilla que yerre; antes lo sería si acertase. (p. 292)

En sentido contrario, el *Libro de entretenimiento* sigue los preceptos estilísticos deseados, es decir, la feliz y alegre vida picaresca de Justina se narra con picaril estilo, esto es, jacarandino, que es el más apropiado para este tipo de relatos. Justina defenderá el registro llano, acomodado a su estirpe:

Y entendido que las manchas de la vida picaresca, si es que se ha de contar y cantar en canto llano, son como las del pellejo de pía, onza, tigre, pórfido, taracea y jaspe, que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor. (p. 26)

Su herencia salerosa y parlanchina le sirve para ridiculizar las digresiones opulentas y sentenciosas de Guzmán como se observa su discurso jacarero:

Colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los ijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola... (p. 84)

La pícara hace gala de una plática digresiva de sello bufonesco, proyectada con gran “donaire y gracia”, mezclando ideas sin ligazón. Una habilidad comunicativa que incluirá el uso de motes, apodos e insultos hacia sus interlocutores. De su madre nos dirá que: “parecía sierpe de armas con la lengua fuera”, y del tocinero de Arenillas que era: “muy gordo de cuerpo y chico de brazos que parecía puramente cuero lleno”. Su peroración jacarandina incluirá dichos y refranes populares de claro sabor folclórico: “Golpe de cobre nunca mató a hombre” (p. 289); “Taberna sin gente, poco vende” (p. 436); o “Quien no trae soga, de sed se ahoga” (p. 280). Es la exaltación de la picardía libre, exenta de decoro y decencia donde predominan el placer, la ilusión y el deleite. Justina utiliza los mismos recursos lingüísticos de los escritores bufones, liberando su discurso de la carga sermoneadora del *Guzmán*.

Nada queda a salvo en ese universo de chanza y chacota, la estructura constructiva de la novela no recibe mejores favores: el formato externo del *Libro de entretenimiento* está concebido burlescamente para parodiar la estructura del *Guzmán* (el cual habría tomado como modelo los tratados doctrinales para su composición). Si la novela de Alemán consta de tres libros en cada una de sus partes, con capítulos que oscilan entre ocho y diez, la disposición de *La pícara Justina* abrumba visualmente, porque linda lo hiperbólico: un “mamotreto” de cuatro libros; el primero, en tres capítulos; el segundo, en tres partes, y cada una de ellas, en capítulos (dos, cuatro y cuatro respectivamente); el tercero, en seis capítulos, y el cuarto, en cinco capítulos. Los capítulos a su vez –excepto los del libro tercero y cuarto–, se dividen en números (de dos a cuatro) excepto los titulados “De las dos cartas graciosas” y “Del bobo atrevido” (Libro II, Parte II, Cap. 3 y Libro II, Parte III, Cap. 3). A los cuatro libros les precede: una “Tabla desta arte poética”, un “Prólogo al lector”, un “Prólogo sumario de ambos tomos”, y una “Introducción general”. Cada número se inicia con un poema, que funciona como suma del contenido, y acaba con un “aprovechamiento” de infructuosa moralización. El conjunto escrito sigue la rancia tradición escolar y otros libros como la *Lozana andaluza*¹² con empaque de tratado erudito más que

¹² Para Mañero Lozano (2012, p. 62) el autor del *Libro de entretenimiento* pudo apoyarse parcialmente en el modelo de la *Lozana andaluza* (tratado *ad jucundum*), para la parodia de los procedimientos

de narración autobiográfica,¹³ aunque su autor inserte en él la materia vil de una redomada pícara.

Conclusiones

El impacto que tuvo, en 1599, el *Guzmán de Alfarache* en la literatura europea del siglo XVII, se puede comparar por el número de ediciones que conoció. En efecto, tuvo más reediciones que el propio *Quijote*, en esa centuria, y fue modelo de muchos autores epígonos. De estas continuaciones sobresale, por su alambicamiento barroco (complejidad conceptual y estilística), el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, concebido como un libro de burlas para entretener a la corte que se había trasladado a Valladolid. Las huellas que el *Guzmán de Alfarache* deja en *La pícara Justina* indican que el autor de la pícara conocía el texto de Alemán y la preceptiva retórica perfectamente y, en un ejercicio de renuencia, refunde y reutiliza los rasgos más reconocibles del género (personaje, ascendencia abyecta, determinismo, moralización, didactismo, etc.), desvirtuando el discurso de su modelo. El autor de *La pícara Justina* cree que Alemán falsea la arenga bufonesco-picaresca (Lazarillo), y, como reacción, propone un libro anti-Guzmán al que imita jocosamente.

En resumidas cuentas, *La pícara Justina* es una sátira tácita contra los fines y estructura del *Guzmán*. Su autor concibe la tradición picaresca como un espacio de diversión, donde la crítica social debe hacerse en tono jocoso, exenta de moralizaciones explícitas. A través del disparatado discurso de Justina, el autor pretende desmitificar la prodigalidad de algunos escritores y tergiversar el arte poética del canon. Un ejercicio focalizado en deformar, simultáneamente, como un espejo esférico, los componentes temáticos y formales más importantes del *Guzmán*, y suplantarlo por la taciturna vida del pícaro por la gozosa existencia de Justina.

retóricos del tratado doctrinal: “tal vez sugirió, desde los confusos y desordenados “mamotretos” o “capítulos doctrinales” de la *Lozana andaluza*. Una interesante perspectiva más tarde asumida en *La pícara Justina* para desautorizar, por vía de imitación paródica, la configuración tratadística del *Guzmán*”.

¹³ Antes estaría relacionada y sería deudora de textos religiosos como el *Breviloquium ofst. Bonaventure* y la *Monarchia mystica de la Iglesia, hecha de hieroglíficos* (1604) o la *Vida de san Raimundo de Peñafort* (1602). En el número primero “Del figón medroso” (Libro I, Cap. 1), leemos que Perlícaro echa en cara a Justina que quiera contarnos su vida “a enviones de capítulos y sobretonos de números, como si fueran las obras del buen san Buenaventura”.

Referencias bibliográficas:

- Alemán, M. (2009). *Guzmán de Alfarache I-II*. Edición de José María Micó. Madrid: Cátedra.
- _____ (2011). “Guzmán de Alfarache”. En *Novela picaresca*. Tomo I. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro.
- _____ (2012). *Guzmán de Alfarache*. Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.
- Bartolomé Mateos, M. G. (2000). “Algunos aspectos burlescos de *La pícaro Justina*”. *Iberoromania*, 51, pp. 58-72.
- Bataillon, M. (1982) [1969]. *Pícaros y picaresca*. Traducción de F. Rodríguez Vadillo. Madrid: Taurus.
- Bleuca, J. M. (1977). “Bodas de Guzmán de Alfarache con la pícaro Justina. Pliego suelto de 1605”. En *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado* (pp. 299-305). Tomo 5. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad.
- Calzón García, J. A. (2002). “Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de *La pícaro Justina*”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V, pp. 33-49.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Cervantes, M. de (2014). *Novelas ejemplares*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza Editorial.
- Damiani, B. M. (1990). “Parody og Hagiografic Literature in *La pícaro Justina*”. En J. Fernández Jiménez (Coord.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells* (pp. 138-141). Erie: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos.
- Darnis, P. (2012). “Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*”. En A. Cayuela (Ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)* (pp. 205-238). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gómez Canseco, L. (2012). “Estudio y anexos”. En M. Alemán, *Guzmán de Alfarache* (pp. 759-1541). Madrid: Real Academia Española.
- Larsen, K. S. (1987). “Intertextualidad, intersexualidad: los guzmanes de Alfarache y *La pícaro Justina*”. *Revista de estudios hispánicos*, 14-15, pp. 79-96.
- López de Úbeda, F. (1977). *La pícaro Justina*. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional.

- _____ (1982). *La pícaro Justina*. Introducción biográfica y crítica de Bruno Damiani. Madrid: Porrúa Turranzas.
- _____ (2007). “Libro de entretenimiento de la pícaro Justina”. En *Novela Picaresca*. Tomo III. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro.
- _____ (2010). *La pícaro Justina*. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia.
- _____ (2012). *La pícaro Justina*. Edición de David Mañero Lozano. Madrid: Cátedra.
- Luna, J. de (2010). “Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes”. En *Novela Picaresca*. Tomo V. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Biblioteca Castro.
- Mañero Lozano, D. (2012). “Introducción”. En F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (pp. 11-98). Madrid: Cátedra.
- _____ (2012). “El ‘cotidiano decir’ de La pícaro Justina. Una aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura española del Siglo de Oro”. *eHumanista*, 21, pp. 162-194.
- Micó, J. M. (2009). “Introducción”. En M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*. Vol. 1. Madrid: Castalia.
- Navarro Durán, R. (2007). “Edición”. En F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Oltra Tomás, J. M. (1985). *La parodia como referente en “La pícaro Justina”*. León: Institución fray Bernardino de Sahagún de la Excma. Diputación Provincial de León.
- Quevedo, F. de (1993). *Sueños y discursos*. 2 vols. Edición de James O. Crosby. Madrid: Castalia.
- Rey Hazas, A. (1984). “Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La pícaro Justina*”. En VV.AA., *Edad de Oro. III* (pp. 201-225). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Mansilla, F. (2008). “Andad, hijos: el grabado alegórico de *La pícaro Justina*”. En J. Matas Caballero (Coord.), *Cervantes y su tiempo* (pp. 155-164). Vol. 2. León: Universidad de León.
- Rojo Vega, A. (2004). “Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. [1560-1640]”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, pp. 201-228.
- _____ (2005). *El autor de La pícaro Justina (1605)*. Valladolid: Instituto Castellano Leonés de la Lengua / Beltenebros Minor.

- Roncero López, V. (2010). “La risa aristocrático-bufonesca: La pícara Justina”. En *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca* (pp. 145-184). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Sánchez-Díez, F. J. (1972). *La novela picaresca de protagonista femenina en España durante el siglo XVII* (tesis de doctorado). Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.
- Tobar Quintanar, M. J. (2016). “La cita de *La Pícara Justina* en los *Sueños*: una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a Guzmán de Alfarache”. *La Perinola*, 20, pp. 333-361.
- Torres, L. (2005). “La guzmana de Alfarache: huellas del libro del pícaro en *La pícara Justina*”. En *Actas del Congreso: El Siglo de Oro en el nuevo milenio*. Vol. 2. Navarra: Eunsa.
- _____ (2010). “Introducción”. En F. López de Úbeda, *La pícara Justina*. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia.

La construcción del significado en el cine: un análisis sobre *Macario* (1960)

Meaning construction in film: an analysis about Macario (1960)

Juan Manuel Arriaga Benítez
Universidad Nacional Autónoma de México
hector_aquiles_apolo@hotmail.com

Resumen

Las modernas formas de entender el guion cinematográfico están concentradas en hacer de las películas una experiencia significativa, por lo que se hace cada vez más necesario encontrar variantes al mito y a los arquetipos que emanan de una construcción narrativa. El presente artículo surge como una tentativa de fomentar una de las múltiples consideraciones sobre construcción de significado en una película mediante la explicación de los mecanismos que la permiten, analizando el caso de la cinta mexicana *Macario* (1960) del director Roberto Gavaldón, la cual responde a las consideraciones hechas por David Bordwell sobre el modo en que una película adquiere valor connotativo y se adapta al paradigma Syd Field para la elaboración del guion cinematográfico.

Palabras clave: Guion; mito; retórica; películas; paradigma; esquema textual; trama.

Abstract

*Modern ways to understand the screenplay are focused in making movies be a meaningful experience; that's why it has been increasingly necessary to find variations of myths and archetypes that come out of a narrative construction. This article emerges as an attempt to promote one of the several considerations about meaning construction in a film through the explanation of mechanisms that allow it, analyzing the case of mexican film *Macario* (1960) directed by Roberto Gavaldón; this film adapts to considerations made by David Bordwell about how a movie gets connotative value and adapts to Syd Field's paradigm in order to write a screenplay.*

Keywords: *Screenplay; myth, rhetorics; films; paradigm; text schema; plot.*

Introducción

El significado de un filme funciona a diferentes niveles de profundidad retórica y adquiere tantas posibles construcciones cuantas estructuras narrativas hayan sido teorizadas en el campo de la composición discursiva y audiovisual; de hecho, se puede afirmar que una película es un discurso en el sentido de que el cine es una construcción dramática y retórica al mismo tiempo (Behrens, 1979, p. 3). Es decir, al manipular un sistema de escritura su contenido requiere de una formalidad sintáctica en el plano poético, sin embargo, el significado al que se alude no solo está expuesto de manera explícita en el visionado de una película, sino que se construye desde sus fundamentos narrativos y el diseño de los personajes que van a participar en la dramatización del mito (entendido no como la simbólica representación de las fuerzas naturales a través de las tradiciones orales antiguas, sino como la construcción de una trama a partir de los modelos y arquetipos recurrentes que cumplen funciones literarias).

Para el presente artículo tomé en consideración dos fuentes principales de construcción del mito en el guion cinematográfico: el libro de Christopher Vogler *The writer's journey*, basado en las observaciones hechas por el antropólogo Joseph Campbell en su *The Hero with a Thousand Faces*, cuya principal aportación estriba en establecer caracteres arquetípicos identificables con los roles de un héroe (emanaciones, de hecho, del concepto genérico de “héroe”) y su travesía a través de una historia concebida en forma de viaje; y asimismo el volumen de Syd Field *Manual para guionistas*, en el que se acompaña al escritor de guion mediante un proceso creativo que se corresponde con el mostrado por escritores de la tradición clásica que estudiaron la metodología retórica como fuente de construcción narrativa y poética (como Geoffrey of Vinsauf).

Para la construcción de significado tomo como punto de partida el libro de David Bordwell *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, que presenta, desde el ámbito académico, la interacción entre los esquemas retóricos y el proceso de creación cinematográfica para inferir modelos de manipulación de la trama y presentación de contenidos temáticos precisos, aunque también baso mis propias conclusiones en la discusión implícita con teóricos del guion como John Truby y Robert McKee. Mi referente semántico para aspectos literarios y de figuras literarias es el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, pues recoge estudios y testimonios sobre aspectos de interés en construcción dramática que son valiosos para el tipo de análisis que pretendo exponer.

La presente investigación tiene por objetivo evaluar una cinta clásica del cine mexicano, *Macario* (1960) –exponente de una prolongación de un arquetipo heroico presente en otros modelos cinematográficos y mitológicos–, con el fin de interrelacionar diversos campos de consideración audiovisual que promuevan un análisis más funcional de los procesos de elaboración de un filme, desde el guion hasta su elocución audiovisual, de modo que fomente a su vez una tendencia hacia una mejor interpretación de los mecanismos que construyen el significado en un filme, ya que ahí se encuentran los recursos técnico-expresivos sin los cuales no hay sintaxis y sin sintaxis no existe contenido semántico. En ello radica la importancia de todo plano de expresión.

En el presente artículo se utilizará el término diégesis con el significado que, para efectos de la tradición clásica, se encuentra expuesto por Beristáin (1995, v. DIÉGESIS), el cual considero de gran importancia, ya que rastrea el uso de este término en el contexto de la antigüedad clásica y este sirve muy bien como punto de partida para adentrar la narración al contexto de la dramatización audiovisual. Beristáin define este término como una “sucesión de acciones” (p. 151), para después distinguirla como un hecho narrativo y como uno dramático, con sus respectivas relaciones directas con el uso del diálogo y la inserción del narrador como un personaje de una historia. En el ámbito fílmico, la diégesis añade una construcción mental, como afirma Pablos Pons (2009, p. 11), cuya principal aportación a la dramatización fílmica de una historia estriba en el hecho de que sitúa al espectador en un plano de realidad que puede ser muy distinto del plano natural, lo cual resulta entendible gracias a que entonces un filme se explica a sí mismo a través del desarrollo mismo de acontecimientos auto-justificados. Mientras tanto, Gerald Prince (2003, v. DIEGETIC LEVEL) define diégesis como un mundo ficticio en el que ocurre todo lo que se narra, es decir, una construcción propia de la ficción (en oposición a la *mímesis* o imitación) a través del espacio, el tiempo y los personajes.

Igualmente, en este trabajo refiero términos como “significado” o “construcción de significado”, según se lee desde el título; ambas son propuestas personales que constituyen mi principal línea de investigación doctoral y tienen la intención de denotar cómo las estructuras cinematográficas habilitan a la narrativa literaria para adoptar nuevos niveles de interpretación, con el propósito de que se conviertan en modelos de creación cinematográfica útiles y capaces de ver la reelaboración de una misma historia como una oportunidad para emitir un mensaje distinto o incluir un subtexto narrativo propio.

Breve sinopsis de *Macario*

Macario (rol interpretado por Ignacio López Tarso) es un leñador pobre que vive en una situación precaria a la que se añaden un temor constante por la muerte y el coraje que le deja el no poder saciar su hambre cada vez que su familia se reúne para comer. El deseo de disfrutar un banquete hasta el hartazgo lleva a Macario a declarar explícitamente frente a sus hijos y esposa (interpretada por Pina Pellicer) tal resentimiento y les hace saber que no compartiría con nadie de ellos un alimento de tal abundancia.

Esa declaración impele a su esposa a robar un guajolote que, tras cocinar entero, ofrece a Macario para que lo lleve consigo en su siguiente jornada de trabajo. Macario acepta y, luego de adentrarse en el bosque, se dispone a comerlo tres veces, durante cada una de las cuales se ve interrumpido por un personaje distinto que le ofrece beneficios y dones a cambio de compartir con ellos parte de su guajolote. Macario rechaza a los dos primeros: el Diablo y Dios, personificados de manera estereotipada. El tercer individuo personifica a la Muerte (interpretada por Enrique Lucero) y, tras presentarse, logra convencer a Macario de que le comparta la mitad de su alimento. En compensación, la Muerte le regala agua milagrosa, capaz de curar a quien la bebe con la condición de que la Muerte misma se aparecerá a los pies del moribundo, ya que, si aparece a la cabecera de este, ni bebiendo el agua podrá salvarse.

Macario usa este regalo de forma imprudente pues, tras notar que todas las veces que lo ha usado ha sido infalible, decide lucrar con él sin pensar en las consecuencias que podría atraer. Pronto, el rumor del don que posee Macario se esparce y miembros de la Inquisición abordan a Macario, acusándolo de hechicero. Después de juzgarlo, el Tribunal del Santo Oficio decide ponerlo a prueba; Macario acierta en adivinar, gracias a la Muerte, el destino de un hombre entre un conjunto de convictos, entre quienes se hallaba infiltrado un verdugo, quien precisamente es el que muere. Macario, en consecuencia, es aprehendido y sentenciado a tortura, pero la esposa del Virrey le pide que salve a su hijo moribundo. Macario acepta, pero la Muerte aparece a la cabecera del niño luego de que aquel le diera a beber el agua milagrosa. Lleno de temor por su inminente destino, Macario huye hasta una gruta llena de velas; la Muerte le hace saber que cada una es una vida humana y le muestra la que le corresponde. Macario le arrebató esa vela para que no se extinga, pero la Muerte le indica que es inútil, ya que su destino es morir en breve.

Finalmente, la mujer de Macario aparece buscándolo por el bosque y lo encuentra muerto, víctima de una indigestión, y con el guajolote a medio comer,

por lo que pareciese que todo el arco argumental de *Macario* en torno a su lucrativo negocio con el agua revitalizante ha sido un sueño.

Niveles de profundidad en la estructura del mito

Macario ha conservado en el desarrollo de su contenido temático un significado expresado mediante una de las múltiples variantes textuales de la misma base narrativa que impregna otras estructuras dramáticas como las tragedias *Edipo Rey* de Sófocles e *Hipólito* de Eurípides o las cintas *Shutter Island* de Martin Scorsese y *Doonie Darko* de Richard Kelly. Si análogamente intentamos obtener en un enunciado el significado que tales obras poseen, encontramos la premisa con la que sus respectivos creadores las concibieron desde su idea fundacional: el irrevocable cumplimiento del destino de un héroe, cuya atracción coercitiva se manifiesta en sus decisiones pasadas, al obligarlos a ser causantes de sus propias desgracias, incapaces de controlar las consecuencias de sus actos, aunque se piensen en control de un poder único e infalible.

Puesto que se trata de una premisa común a varias construcciones narrativas –con frecuencia un espectador podría advertir intuitivamente un reiterado uso de sus elementos estructurales– es correcto inducir que coexiste en ellas una narrativa fundacional, una trama arquetípica con variantes innumerables que se resuelve con el uso de recursos diegéticos propios, pero cuya manifestación constante actualiza la naturaleza de tal mito. Eso es a lo que Campbell llamaba *monomito* (1972, p. 25) y que después Vogler hizo ver cuán importante ha sido el uso de esa noción en el proceso de narrar historias dentro del ámbito hollywoodense (2007, p. 3).

Sobre este cimiento narrativo que se comparte textualmente en los círculos de guionistas y que permea el panorama de los maestros de guion, David Bordwell instituye, para el ámbito académico, una tentativa esquemática para comprender los niveles de profundidad en los que el significado narrativo interactúa.

Para proceder con mayor claridad y visualizar la representación que Bordwell proporciona al explicar su configuración estructural, reproduzco a continuación su esquema que denomina *text schema* (1989, p. 171), una sencilla herramienta que considera a un filme en su esfera diegética y que me será de utilidad para lo que posteriormente desarrollaré (Figura 1).

Recordemos que *Macario* posee un significado moral que se ha repetido en otras variantes del mito: los causantes de los problemas que aquejan a un individuo son las acciones y las decisiones del individuo mismo; estas pertenecen al nudo de la película, pero pueden no pertenecer a los eventos narrados, como

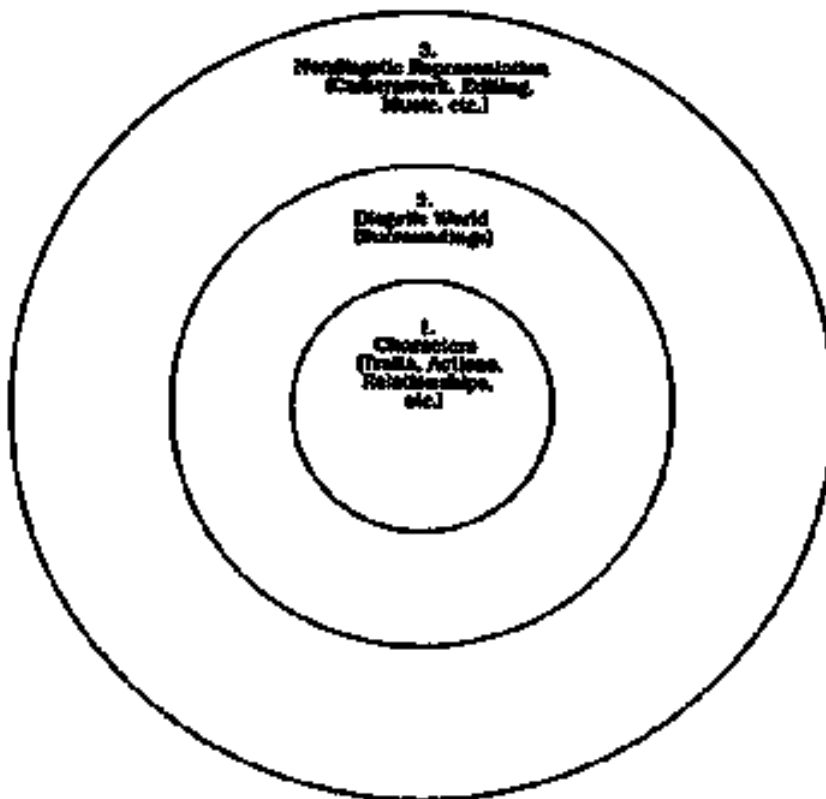


Figura 1. Esquema del *text schema* según Bordwell

señala Aristóteles en su *Poética* (XVIII). En el caso concreto de *Macario*, tenemos una exposición del nudo de la película directamente relacionado con las decisiones del personaje en una perspectiva diegética, pues se trata de eventos ocurridos en la trama, por lo que la película adopta una construcción que hace uso de la unidad del tiempo sólida. *Cape Fear* (1991), sería un ejemplo de narrativa contrario al de *Macario* en este aspecto, pues en la cinta de Scorsese se aprecia cómo las decisiones del personaje central y el consecuente nudo central que lo llevaron a su ominoso destino se encuentran fuera de la trama de la película, ubicándose 14 años antes de la narración diegética.

Por lo tanto, en el nivel I que señala Bordwell, tal nudo establece y condiciona parte del significado general de la película, pero su totalidad solo puede comprenderse cuando el espectador visualiza el desenlace, pues es en ese momento en que su estructura permite cerrar el arco argumental de su protagonista en una paradoja trágica y sorpresiva como la consecuencia directa que proviene de una elaborada red de relaciones, cuyo manejo de los sucesos precisamente oculta, pero

anticipa, el aspecto trágico de la historia. Como en *Edipo Rey*, el reconocimiento se da hasta el tercer acto, el momento en el que la pieza dramática produce su consecuente efecto catártico sobre un espectador que, identificado con el protagonista, se ha dejado llevar por una mentira.

En *Macario*, el mundo diegético, que se visualiza en el nivel II del esquema de Bordwell, es un espacio en el que las autoridades eclesiásticas y la obtención de la pócima revitalizante que obtiene del personaje de la Muerte, a mitad del segundo acto, justifican las diferentes vicisitudes que acontecen no solo al personaje central, de quien al final sabremos que había ya muerto, sino también a los demás a su alrededor. Por lo tanto, la superposición de ambas realidades al contexto diegético es imprescindible para entender la esencia del mito que aquí se expresa en términos culturales y mediante el uso de elementos de ficción que pueden considerarse “sobrenaturales” (algunos de ellos, por ejemplo, son las primeras apariciones personificadas de Dios y el Diablo, la imagen concomitante de la Muerte y los planos finales que simulan el camino al inframundo).

El siguiente esquema ejemplifica el mundo diegético en el que está inmerso el personaje, siguiendo la descripción de Vogler sobre el viaje del héroe (2007, p. 10) y tomando la estructura que define el *paradigma* de Syd Field (1996, p. 23) (ver Figura 2).

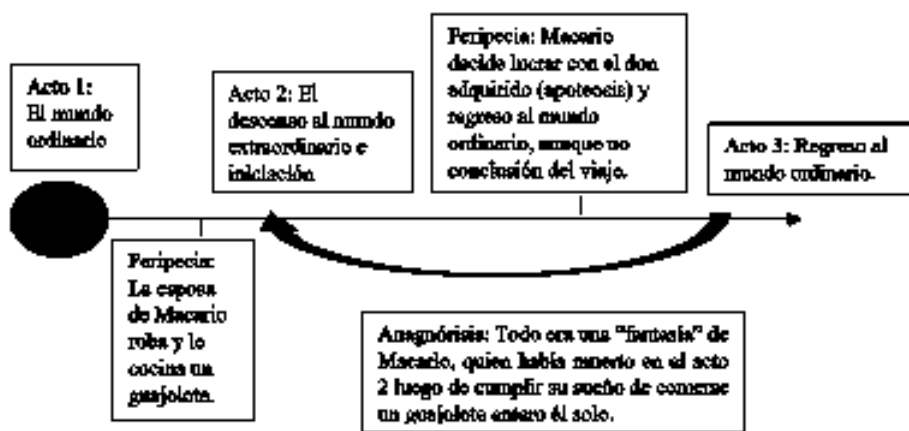


Figura 2. Mundo diegético de Macario

Según Christopher Vogler (2007, p. 83), el viaje del héroe (un héroe trágico, en este caso) comienza desde una perspectiva en la que el espectador identifica el entorno de aquel como un mundo ordinario: en ese mundo el personaje vive y se desenvuelve socialmente, es decir, se trata de su contexto histórico, social y familiar. *Macario* nos da a entender ese contexto ordinario en forma de descrip-

ciones visuales y uso de diálogos bastante detallados en relación con otros personajes cotidianos que en ese microcosmos interactúan de forma repetitiva. Así sabemos que nos encontramos en la época colonial, específicamente durante la celebración del Día de Muertos, y mientras Macario y su esposa piden “calavera” a sus empleadores, en la pantalla se suceden adornos que realzan el folklore de la ocasión; incluso se puede visualizar un interesante monólogo atemporal por parte de un vecino del lugar que explica la costumbre de tener consideraciones con los muertos, todo en una atmósfera que manifiesta el uso de la época colonial dentro del típico trasfondo religioso característico de la fecha.

Para el acto 2, Vogler mismo advierte que el héroe necesita romper con el mundo ordinario para comenzar un “descenso” al mundo extraordinario (2007, p. 6), hacia aquel aspecto de la historia que vincula directamente al personaje central con su valor arquetípico, pues la teoría del *monomito* lo requiere para que el héroe adopte ese valor de excepción que construye su arco argumental. Esa transición del acto 1 al acto 2 está marcada por una acción de la esposa de Macario, quien toma la decisión de robar un guajolote y cocinarlo para que este lo coma solo, como, según nos hace saber la trama, siempre ha sido su deseo. Aquí vemos, aún sin el significado moral, cómo ese deseo, enclavado en el plano diegético —ya se explicó anteriormente—, conduce a decisiones que van a estructurar el nudo central de la película.

En el mismo acto 2 se nos adscribe un elemento narrativo al que Joseph Campbell llama “la iniciación” (1972, p. 61), que son todas aquellas herramientas y habilidades que el héroe adquiere en su paso por el mundo extraordinario, pues precisamente lo “inician”, como si se tratara de un ritual, para consagrarlo como un ser único y especial. En esta película vemos representada esa adquisición ritualística de las habilidades y herramientas bajo la forma de 3 personajes sobrenaturales que representan el mal, el bien y la Muerte, quienes se expresan en claras prosopopeyas y que llevarán a la audiencia no solo a profundizar en su condición psicológica, sino que le permitirán a Macario seguir tomando decisiones bastante enriquecedoras para la construcción del significado de la cinta. Es solo la Muerte a la que Macario le permite entregarle un don: saca agua milagrosa del suelo, cuya propiedad principal es la capacidad de resucitar a un moribundo con la única condición de que la Muerte misma se aparezca a sus pies, porque, si se aparece a la cabeza, dicha agua no surtirá efecto. Macario, confiado en esa milagrosa herramienta que ha conseguido, avanza en este viaje por el mundo extraordinario y experimenta ahora lo que Campbell llama “apoteosis” (1972, pp. 89 ss.), una divinización que lo pone por encima de sus semejantes al regreso

del mundo extraordinario y que le lleva a tomar ahora una decisión que le será perjudicial correspondiéndose con ese segundo *plot point* o peripecia: Macario decide lucrar con el don recibido; en la película, de hecho, este cambio de acto 2 a 3 está también marcado por una intervención coral que entona una melodía sobre el mismo Macario, a quien vemos, rápida y convenientemente para el guion, crecer en fama y fortuna; la melodía concluye con la llegada de ministros de la Santa Sede para investigar las curaciones milagrosas de Macario.

El acto 3, pues, se aboca a exponer las consecuencias que tuvo la decisión de Macario de montar un lucrativo negocio con el regalo de su sobrenatural encuentro. Esta segunda decisión termina por construir en torno a él esa precipitación en la desgracia propia de los héroes trágicos. La cinta termina, luego de una serie de vicisitudes en las que Macario sabe que no va a salvarse de la condena a muerte por parte de la Inquisición, con un nuevo regreso al mundo ordinario, pero ahora uno en el que comprendemos que Macario todo este tiempo estuvo muerto, víctima de la precipitada ingesta del guajolote que su esposa le había cocinado.

Como vemos, se trata del mito en el que el héroe, víctima de sus propias decisiones y deseos, termina por encaminar su propia desgracia y la de los suyos, en la que una intervención “divina” y la ciega confianza en el poder se convirtieron en sus principales directrices tras su acceso a ese mundo extraordinario. El final de la película, por ende, siembra en el espectador una sensación de duda sobre si lo que le sucedió a Macario fue una fantasía, aunque sí le deja en claro que acaba de presenciar una bifurcación entre el mundo ordinario y un plano de realidad distinto, incluso sobrenatural. Me parece que expresamente el director quiso dejar este final abierto a diversas lecturas, con el fin de significar así también la falta de certeza en las causas de muerte y el destino que son inherentes a la vida humana.

Interpretación retórica de la construcción de significado

El *text schema* de Bordwell es una útil herramienta de análisis diegético; sin embargo, me parece que puede comprenderse mejor si se añaden dos niveles de interpretación que precisamente establecen una relación más directa entre guionista y audiencia, con la intención de determinar la elección de una estructura y de adornos estilísticos con los que los espectadores van a adquirir las herramientas necesarias para leer la cinta. La interpretación del mito por parte del guionista se representaría, pues, como el núcleo en el que el mito pierde su condición arquetípica o genérica para adquirir un significado: Macario no es más que la prolongación de un arquetipo perfectamente identificable, pero al que se le construye un significado que parte desde el núcleo de la interpretación del arquetipo

mismo por parte de su realizador. Es más, una película de *Macario* situada en un contexto distinto no sería posible con esa misma estructura paradigmática que se expuso anteriormente, pues los recursos diegéticos que conducen el viaje del protagonista ya no tendrían sentido para que su diégesis funcionara (la intervención de la Santa Sede, por ejemplo, como *plot point*), por lo que cabría acudir a otro recurso incidental y justificable que tenga una relación congruente con sus decisiones, aspecto que ha sido explorado ciertamente en alusiones intertextuales.

En la parte más externa del esquema de Bordwell estaría establecida esa interpretación que hace la opinión crítica de un espectador, pues igualmente determina una construcción de significado, pero expresado mediante consideraciones de intertextualidad y revisión de los recursos estilísticos que permiten lecturas a la trama e, incluso, la sobreinterpretación, es decir, una suerte de meta-análisis.

Por ende, el esquema de Bordwell quedaría de la siguiente forma:

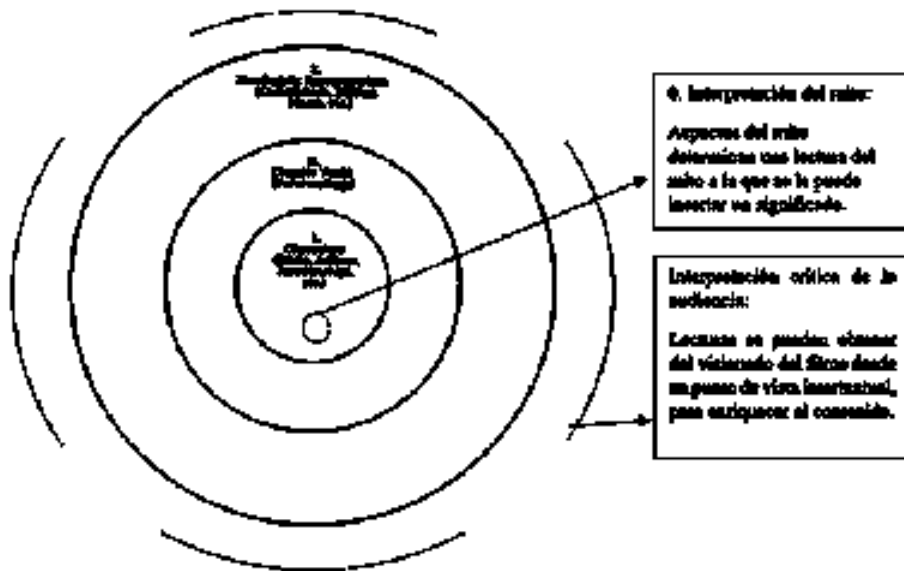


Figura 3. Esquema de Bordwell

El caso de *Macario* resulta paradigmático en este sentido, pues convergen en su construcción de significado elementos intertextuales que permiten la comparación del viaje de su héroe trágico con estructuras dramáticas y recursos estilísticos presentes en construcciones arquetípicas identificables en otros filmes. Algunos de esos elementos intertextuales son, por ejemplo, el descenso simbólico de *Macario* a un mundo extraordinario que poseen películas como *Alicia en el país de las maravillas* (1951) y *El séptimo sello* (1957); su encuentro con un personaje que funge como su mentor y le otorga un don, como en *Star Wars: Episodio IV – Una*

nueva esperanza (1977); el retorno de un pasado que inflige daño en el presente, como se observa en los subtextos de filmes como *Metropolis* (1927) y *Casablanca* (1942), cuyas estructuras precisamente ofrecen oportunidades de solución al nudo de sus respectivas tramas. Además, es un buen referente que se adecúa al esquema de Bordwell por presentar diegéticamente los elementos de su trama de forma congruente con las situaciones que aborda y sin recurrir a los artificios narrativos anticlimáticos, como el *deus ex machina* o el *fiat*.¹

En el aspecto metodológico de la retórica, es posible identificar la correspondencia entre el *text schema* y la triada *inventio-dispositio-elocutio* (invención-disposición-elocución), que han sido las tres grandes áreas de desarrollo con las que se han elaborado manuales de guion, como el de Syd Field, para introducir a un escritor en el proceso creativo de la narrativa audiovisual. El siguiente cuadro comparativo relaciona ambas dimensiones:

INVENTIO	0. Interpretación del mito (aspecto nuclear, donde se determina el significado que tiene para el guionista los arquetipos heroicos y la trama).
DISPOSITIO	1. Personajes. 2. Entorno diegético (aspecto estructural, donde a la trama se le dota de consideraciones dramáticas, se establecen las relaciones entre los personajes y se eligen los recursos estilísticos necesarios para construir el significado).
ELOCUTIO	3. Representación extradiegética (aspectos de presentación visual, donde se considera el papel que desempeña el espectador como partícipe de la experiencia “ritual” que supone la comprensión del significado).
	4. El meta-análisis (aspecto de interpretación externa, donde el espectador hace una valoración del mito representado y considera relaciones intertextuales y criterios comparativos).

Cuadro 1. Comparación entre la triada *inventio-dispositio-elocutio* y el *text schema*

¹ Se trata de dos técnicas de resolución de una trama que resultan, para criterios de congruencia y estilística, poco adecuados, pues solucionan el nudo de forma facilista y poco creativa. *Deus ex machina* (literalmente, “dios bajado de una máquina”) alude al hecho de que mecánicamente era posible hacer que en el teatro apareciera una figura divina que espontáneamente resolviera la trama fuera de los mecanismos internos de la narración. *Fiat* es un recurso extra-narrativo similar (significa “hágase”) y, a diferencia del anterior, este no precisa de una intervención divina, sino de una explicación mínimamente verosímil o una simplificación como medio de justificar el devenir de la conclusión.

Como se puede observar, Bordwell rectifica, mediante su esquema, el contenido de tradición clásica que recoge la *Poetria nova* y establece un orden metodológico perfectamente aplicable a la construcción del significado en un filme.

El caso de *Macario* parte de una interpretación por parte del guionista del filme y se inserta en un contexto en el que las relaciones del entorno diegético conducen las peripecias de manera congruente y verosímil, de modo que cada peripecia desenvuelve la estructura sin forzar su trama y sin depender de una estructura episódica estéril.

Macario, por lo tanto, es un claro ejemplo de un personaje en torno al que se construye un significado. Su trama presenta una estructura dramática que reconoce los arquetipos de Vogler y Campbell al manipular el contenido diegético mediante un trayecto (el viaje del héroe) que lo conduce por una serie de peripecias con las que el desarrollo de la trama funciona congruentemente, y cuya aportación más significativa estriba en el aspecto moral que construye y que, en su sorpresivo final, viene a dar un cierre necesario para un arco argumental sólido. Igualmente, es posible identificar el aspecto metodológico con que Vinsauf trabaja su teoría poética y cuya constante advertencia sobre la manipulación de la estructura permite tener presente el multiforme desarrollo que puede tener un mito.

Conclusiones

Llevar un mito a una representación audiovisual exige actualizar su significado, por lo que es oportuno contar con una estructura precisa que quede definida con la intención de exponer una identidad estética y fecunda sobre la que se pueda sustentar un contenido verosímil y significativo.

El beneficio de identificar el *monomito* para manipular dramáticamente sus variantes facilita, mediante el uso de elementos diegéticos y recursos estilísticos propios (o personalizados, si se quiere), la construcción de una experiencia visual deleitable y didáctica, capaz de fluir intertextualmente desde y hacia otras propuestas narrativas. Es por eso que el diseño de los personajes y su interacción, tanto con el entorno diegético como con los elementos que les llevan a tomar decisiones, es también uno de los mecanismos necesarios que el uso de una trama exige para resultar congruente, verosímil e interesante.

Por lo tanto, la creación del significado en una película, como sucede al analizar *Macario*, parte de un proceso en el que los modelos de escritura de guion deben permitir la proliferación de connotaciones multifacéticas y el uso variado de recursos estilísticos con la intención de dar sentido y verosimilitud al mito.

Referencias bibliográficas:

- Aristotle. (1902). *The poetics*. (S. H. Butcher, Ed., & S. H. Butcher, Trad.) London: MacMillan and Co.
- _____. (1926). *The "art" of Rhetoric*. (J. H. Freese, Trad.) London: Harvard University Press.
- Behrens, L. (1979). "The Argument in Film: Applying Rhetorical Theory to Film Criticism". *Journal of the University of Film Association*, 31(3), pp. 3-11.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D. F.: Porrúa.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Field, S. (1996). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- Gavaldón, R. (Dirección). (1960). *Macario* [Película].
- Mckee, R. (1997). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Pablos Pons, J. (2009). "La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas". *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, 7, pp. 9-15.
- Pier, J. (2014). "Narrative levels". *The living handbook of narratology*. Recuperado de: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/32.html>
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- _____. (2018). "My Narratology. An Interview with Gerald Prince". *DIE-GENESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, 7(1), pp. 86-88.
- Truby, J. (2007). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. New York: Faber and Faber.
- Vinsauf, G. d. (2000). *La poética nueva*. México D. F.: UNAM.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey*. Michigan: Michael Wise Productions.

Budismo, hinduismo y la mutación del subgénero de terror *slasher* en la película *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky
Buddhism, hinduism and mutation of slasher horror subgenre in Santa sangre by Alejandro Jodorowsky

José Carlos Cabrejo Cobián
Universidad de Lima, Lima (Perú)
jcabrejo@ulima.edu.pe

Resumen

El artículo tiene como objetivo explorar cómo la película *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky aborda el género cinematográfico de terror, específicamente el subgénero conocido como *slasher film*, y de qué manera este se transforma, muta, por medio de la apropiación de relatos presentes en el budismo y el hinduismo. Lo que propone este artículo es que dicho filme, a partir de dichas doctrinas, modifica el género en el ámbito narrativo, uno en que el terror suele mostrar personajes que alcanzan objetos de valor a través de esquemas narrativos canónicos. Se concluye que *Santa sangre* altera el género al estar compuesta de personajes que más bien se alejan de objetos de valor, en una narrativa no canónica, que se desarrolla bajo el sentido de la renuncia, definida por el budismo como *nekkhamma*, y a través de un modo de ilusión, expresado metafóricamente en los personajes, que la doctrina advaita del hinduismo entiende como *maya*.

Palabras clave: género de terror; *Santa sangre*; Alejandro Jodorowsky; budismo; hinduismo.

Abstract

The article aims to explore how the film Santa sangre by Alejandro Jodorowsky deals with the horror film genre, and how it is transformed, mutated, through the appropriation of narratives present in Buddhism and Hinduism. What this article proposes is that this film, based on those doctrines, modifies the genre in the narrative field, one in which terror usually shows characters reaching objects of value, through canonical narrative schemas. It is concluded that Santa sangre alters the genre because of characters that rather move away from objects of value, in a non-canonical narrative that develops

under the sense of renunciation, defined by Buddhism as nekkhamma, and through a mode of illusion, expressed metaphorically in the characters, understood by the advaita doctrine as maya.

Keywords: *Horror genre; Santa sangre; Alejandro Jodorowsky; Buddhism; Hinduism.*

Introducción

Alejandro Jodorowsky (Tocopilla, 1929) es un hombre polifacético. Además de ser novelista, poeta, ensayista, dramaturgo, actor, guionista de cómics, artista plástico, tarotista y creador de técnicas terapéuticas como la psicomagia, es cineasta. La obra audiovisual de este realizador de nacionalidad franco-chilena se perfiló desde un inicio hacia representaciones visuales que cruzaban estéticas que fluctúan el surrealismo y la psicodelia, y marcó una profunda influencia a partir del éxito de su película mexicana *El Topo* (1970) en las funciones de medianoche que tuvo en el Teatro Elgin de Nueva York (Chignoli, 2009, p. 50). La dinámica nocturna y ritual de aquella cinta de bajo presupuesto fue imitada en las proyecciones de las películas *Pink Flamingos* (1972) de John Waters y *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) de David Lynch (Moldes, 2012, p. 228). También se puede notar su legado en películas contemporáneas como *El renacido* (*The Revenant*, 2015) de Alejandro González Iñárritu, con sus cuerpos marcados por heridas de las que brotan pájaros, imitando así la retórica de *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973).

Hay que señalar que en su cine es frecuente el empleo de estructuras narrativas pertenecientes a géneros cinematográficos. Se nota la presencia del wéstern en *El Topo* o de la ciencia ficción en algunos pasajes de *La montaña sagrada*. Tales estructuras son plasmadas y modificadas por medio de relatos propios de doctrinas filosóficas o religiosas como el budismo y el hinduismo.

Según Moldes, Jodorowsky es heredero natural de una tendencia en la que

las mitologías clásicas aplicadas a las obras de arte, la poesía y la narrativa, el descubrimiento de las filosofías orientales –sufismo persa, hinduismo, budismo zen y taoísmo chino y japonés–, sus dioses y mitologías antes no holladas en Occidente, propulsaron un uso nuevo y diferente de la imaginación, de la facultad imaginativa del artista que llega hasta nuestros días. (2016, p. 45)

En la primera mitad del siglo pasado, justamente aparecen vanguardias o grupos de escritores con preocupaciones semejantes a las de Jodorowsky. Pellegrini destaca la influencia del budismo en el surrealismo (2012, pp. 18-16), mientras que en poemas de la Generación Beat como “Mexico City Blues” de Jack Kerouac, se

identifican referencias explícitas a personajes como Buda. En esa línea, se puede identificar en *El Topo* de qué manera el protagonista es un vaquero que aparece en secuencias de duelo que, si bien “gana” quitándole la vida a sus rivales, como sucede en muchas películas del Oeste, la película presenta ello como una derrota espiritual, bajo la idea del texto escrito por Lao Tsé llamado *Tao Te Ching* que afirma: “Mucho acumulas, mucho perderás” (2008, p. 26). Del mismo modo, en los primeros minutos de *La montaña sagrada* apreciamos cómo el personaje llamado el Alquimista (interpretado por el propio Jodorowsky) remueve el maquillaje y las uñas postizas de dos mujeres, hasta dejarlas incluso desnudas, en evidente afinidad con aquel poema zen anónimo que dice:

*Todo queda a su belleza natural,
su piel está intacta,
sus huesos son como son;
no hay necesidad de pinturas, de polvos de ningún tono.
Es como es, ni más ni menos,
¡qué maravilloso! (citado por Cabrejo, 2019, p. 71)*

Para Courtés, el relato mínimo se entiende como el “paso de un estado a otro estado” (1991, p. 100), y bajo esa definición, que guiará el desarrollo de este artículo, podemos comprender la influencia narrativa de ciertas doctrinas filosóficas o religiosas del continente asiático en el cine de Jodorowsky. Si en *El Topo* el relato se manifiesta a partir de una transformación en la que el protagonista, a medida que acumula victorias contra sus duelistas, más bien pierde, siguiendo lo expresado por Lao Tsé; en *La montaña sagrada* se pasa del estado de una belleza artificial a una natural, del mismo modo que en aquel poema zen anónimo se halla una transformación implícita en la que se pasa de no apreciar a admirar los encantos del cuerpo sin ningún tipo de pintura o polvo.

En ese contexto, este artículo tiene como objetivo analizar cómo el filme *Santa sangre* (1989) violenta las convenciones del subgénero del terror conocido como *slasher film* al apropiarse de relatos, de transformaciones de estado narrativas, identificables en el budismo y el hinduismo. Este largometraje supuso el regreso de Jodorowsky al cine después de nueve años, y fue celebrado por la mayor parte de la crítica desde su preestreno en mayo de 1989 en la 42.^a edición del Festival de Cannes, al interior de la sección “Un Certain Regard” (Moldes, 2012, p. 376). Es una coproducción ítalo-mexicana, basado en un guion escrito por el mismo director y por Roberto Leoni y Claudio Argento (quien además

produjo la película), y cuenta la historia de Fénix (Axel Jodorowsky), un personaje criado en un circo que sufre la traumática muerte de sus padres, y que al llegar a joven se convierte en un asesino en serie, al imaginar que su madre le da órdenes para realizar sangrientos crímenes. Dicha cinta comparte sobre todo con *El Topo* la exploración nítida de un género cinematográfico.

Este artículo demuestra que el subgénero de terror *slasher*, caracterizado, entre otros rasgos que después serán analizados, por la presencia de asesinos en serie y escenas de explícita violencia, se modifica, se altera, muta en *Santa Sangre*, principalmente en lo que respecta a su estructura narrativa. Si esta suele basarse en esquemas narrativos de búsqueda o prueba, en los cuales los sujetos narrativos se desplazan o miden fuerzas con antagonistas para alcanzar un objeto de valor, la cinta estudiada se aproxima al subgénero en cuestión para mostrar un sujeto narrativo protagónico que más bien termina desistiendo de conseguir un objeto de valor, a partir de la escenificación de una renuncia, que desde la perspectiva del budismo se conoce como *nekkhamma*, que comprende la eliminación de cualquier sujeción a los placeres de los sentidos (Buswell Jr. y López Jr., 2014, entrada de diccionario: Naiskramya), y a través de la representación metafórica de un estado que el hinduismo define como *maya*, palabra derivada del sánscrito que significa engaño, y que además en el idioma pali significa ilusión (Buswell Jr. y Lopez Jr., 2014, entrada de diccionario: Māyā).

Es importante señalar que el género cinematográfico de terror en algunos textos de cine es referido como horror. Debido a que dicho género suele ser conocido como terror en el mundo de habla hispana y en la gran mayoría de textos académicos en español dedicados al género, se emplea en este artículo la expresión terror en lugar de horror. En las traducciones o paráfrasis que se realizan de libros en inglés, se traduce la palabra inglesa *horror* como terror. Solo se ha dejado la palabra horror cuando se encuentra al interior de una cita literal que proviene de un libro en español. Asimismo, se cumplirá con el objetivo de investigación propuesto a partir de la teoría de géneros cinematográficos de Rick Altman, basada en su aproximación semántico-sintáctico-pragmática, y de la metodología de análisis semiótico conocida como el *recorrido generativo*, tanto desde la óptica de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés como desde la perspectiva de Jacques Fontanille. Los planteamientos de estos autores se explicarán a continuación.

¿Cómo estudiar los géneros cinematográficos?

Si se revisa el Diccionario de la lengua española, se halla una definición de género que dice lo siguiente: “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las dis-

tintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido” (RAE, s. f.). Sin embargo, una vez que ingresamos al terreno del estudio de los géneros literarios o cinematográficos, encontramos un panorama más complejo. A partir de una ardua revisión de las teorías literarias, Rick Altman plantea que el significado y alcance del género

sigue resultando confuso, dado que el término se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipo de presentación (épica/lírica/dramática), relación con la realidad (ficción “versus” no ficción), tipos históricos (comedia/tragedia/tragicomedia), nivel de estilo (novela versus romance) o paradigma del contenido (novela sentimental/novela histórica/novela de aventuras). (2016, p. 30)

El salto al estudio de los géneros cinematográficos, como bien lo indica el mismo Altman, se orientó más allá de los literarios, y con mayor fuerza a fines de los años sesenta, “con sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudio” (2016, p. 34). En ese sentido, el autor destaca que la ubicación del género en el campo cinematográfico se puede dar tanto por rasgos internos de las películas como por fenómenos externos a ellas. Él afirma que el *wéstern* se define iconográfica y estructuralmente, mientras que las definiciones del terror, según como lo expresa el propio nombre del género, se suelen centrar en la experiencia del espectador (2016, p. 126).

De este modo, Altman identifica dos grandes entradas al género cinematográfico: como estructura textual (semántica y sintaxis) y como institución. En la primera entrada, los elementos semánticos “pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles” y los aspectos sintácticos son “la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido” (2016, p. 128). En la segunda entrada, se afirma que

las estructuras textuales [...] no se encuentran en el texto, sino en una determinada interpretación de éste. Dependen en gran medida, por lo tanto, de las instituciones que rigen y apoyan las estrategias de interpretación específicas [...] Las más activas de estas instituciones tangibles son las productoras, los exhibidores, el colectivo de los críticos y las agencias gubernamentales. (2016, p. 130)

Un ejemplo interesante que expone al respecto el autor es cómo la productora Universal a mediados de los años cincuenta, ante el descenso de popularidad del

cine de terror, decidió publicitar muchos de sus tenebrosos clásicos como cintas *sci-fi*. Eso ocurrió a partir del estreno de *El monstruo de la Laguna Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954): “La magia de la regenerificación permitió a la Universal vincular su última producción con el género de moda. Y no sólo eso: la productora consiguió volver a lanzar todo su *stock* terrorífico bajo el disfraz de la ciencia-ficción” (2016, p. 116). Así lo hicieron con títulos como *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de James Whale.

Por ello, la aproximación teórica que propone Altman para el estudio de los géneros, y que aplicaremos en este artículo, es una aproximación semántico-sintáctico-pragmática, en la que no solo importa explorar la interioridad del texto sino los usos que se le da con el objetivo de comprender el género cinematográfico. Con respecto a la perspectiva pragmática incluida en su aproximación, Altman señala la capacidad de públicos variados para hallar significados diferentes en un mismo texto, razón por la cual propone como una necesidad de su acercamiento, por un lado, que se considere que todo texto tiene múltiples usuarios y que estos desarrollan lecturas diferentes; por otro, que se teorice la relación entre ellos y que se considere de forma activa “el efecto de los múltiples usos en conflicto sobre la producción, el etiquetado y la presentación tanto de las películas como de los géneros” (2016, pp. 288-289).

Por ello, siguiendo a Altman, podemos afirmar que las productoras, los críticos de cine o los propios fans desde sus redes sociales pueden formar parte de una pugna para comprender una película en función de un género. Debido a la aproximación semántico-sintáctico-pragmática que realizaremos, la metodología a utilizar en esa clase de acercamiento al subgénero de terror conocido como *slasher film* en *Santa sangre* será semiótica. Para las perspectivas semántica, sintáctica y pragmática se utilizará, tal como ya se indicó, el *recorrido generativo*, tanto desde la óptica de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés como desde la de Jacques Fontanille.

Según Greimas y Courtés, el modelo del *recorrido generativo* define cualquier objeto semiótico según su modo de producción, y así “los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un ‘recorrido’ que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto” (1990, p. 194). En ese recorrido se puede identificar en un nivel más abstracto una *sintaxis narrativa de superficie*. En esta participa el actante que “puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación”, y además “no solo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos” (1990, pp. 23-24). Así, lo que nos

interesa actancialmente para analizar la sintaxis de un género cinematográfico (en la que según Altman importa la estructura de la trama y las relaciones entre personajes) son los actantes sujeto y objeto de valor. Si el caballero andante que se enfrenta al dragón es un sujeto, la princesa a la que busca rescatar de las garras de aquel fabuloso animal es un objeto de valor. Por ello, ambos actantes se definen mutuamente. No puede haber sujeto sin objeto de valor y viceversa, no puede haber objeto sin un sujeto que le otorgue un valor, sea este positivo o negativo. Siguiendo el ejemplo antes expuesto, la *sintaxis narrativa de superficie* se produce cuando cambia la relación entre el sujeto y el objeto de valor, entre el caballero y la princesa, a través de los procesos de *conjunción* –que se manifiestan cuando el sujeto se caracteriza por “tener algo” (1990, p. 81)– y *disjunción* –que se desarrolla cuando el sujeto pierde un objeto de valor o se encuentra ante uno que “nunca ha sido poseído” por él (1990, p. 233)–. Al comienzo del relato, el sujeto caballero busca un objeto de valor que no llegó a “poseer” (la princesa), ello significa que se encuentra *disjunto* de él. Al final del relato, ese mismo sujeto, al vencer al dragón, logra rescatar, tener a su lado, a la princesa, razón por la cual pasa a estar *conjunto* al objeto de valor.

Altman señala que los aspectos sintácticos de los géneros también tienen que ver con el montaje de imagen y sonido. Lo que nos lleva a apreciar también otros elementos destacados por el especialista en géneros cinematográficos como semánticos (los cuales son, como ya se indicó, tipos de personajes, objetos, planos o sonidos fácilmente identificables), que se relacionan en un nivel más concreto o sensible del *recorrido generativo* con la *semántica discursiva*, que “incluye, con el componente temático (o abstracto), un componente figurativo” (Greimas y Courtés, 1990, p. 178). Si lo figurativo es sensible (abierto a los sentidos de la vista, del tacto, del olfato, del gusto o del oído), lo temático es inteligible. Si en la famosa escena del asesinato en la ducha de la película *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock la banda sonora es una presencia figurativa que se entiende a través de los temas del pánico, de la sorpresa, del horror, en la cinta *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994) de Quentin Tarantino el tema de la violencia se plasma en las figuras de la pistola, de la espada, de los guantes de box, etc.

El aspecto pragmático de la aproximación teórica que Altman propone, es abordable desde la semiótica de las prácticas desarrollada por Fontanille (2016, Capítulo 1, subtítulo 3, párrafo 54), dotada de una serie de dimensiones que se acumulan en un *recorrido generativo de la expresión* de la misma manera que aquel recorrido generativo explicado por Greimas y Courtés. Dichas dimensiones se manifiestan “desde los signos elementales hasta las formas de vida,

pasando por los textos, por los objetos, por las prácticas y por las estrategias” (Fontanille, 2017, p. 28).

Los signos “son unidades elementales de significación (una palabra, un rostro, un logo)”; los textos son conjuntos significantes de distinta naturaleza, “verbal, icónica (imágenes), gestual (lenguaje de los signos), etc.”; los signos se pueden directamente integrar a los *textos*, y los *cuerpos-objetos* también son integrables a las *prácticas*. Del mismo modo, es necesario que los *textos* se integren a los *objetos*, y que estos últimos “puedan ser configurados para acogerlos. Desde esa perspectiva, los objetos se convierten en soportes de textos, soportes de su inscripción, de su conservación material y de su transmisión” (Fontanille, 2017, pp. 164-165).

Las prácticas se entienden como *cursos de acción*, tomándose en cuenta que la propiedad principal de una práctica “consiste en no estar clausurada; abierto por los dos extremos de la cadena, el curso de acción debe encontrar su significación en el detalle de sus peripecias”; mientras que las estrategias versan sobre “las distintas relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras” (Fontanille, 2017, p. 166). Ese ajuste entre una práctica y otra tiene que ver con la *acomodación*, que es la puesta en forma estratégica del recorrido de la práctica, lo que implica que el conjunto de la situación-ocurrencia “forma ahora un mismo conjunto de prácticas coherentes, y que esa coherencia ha sido obtenida por la articulación estratégica de una de las prácticas con su alteridad, y recíprocamente” (Fontanille, 2016, Capítulo 3, subtítulo 3, párrafo 16).

Ejemplifiquemos lo expresado por el semiótico. Una crítica de cine publicada en un sitio web está compuesta de una serie de signos, tanto verbales (las palabras) como no verbales (la fotografía que la acompaña). Todo ese conjunto de signos que articula la crítica es un *texto*. El *objeto* viene a ser el soporte en el que se inscribe la crítica que leemos: una tableta, una laptop o un *smartphone*. En ese sentido, la crítica de cine no solo implica la *práctica* de quien la redactó sino la *práctica* de quien la lee. Hay pues una *estrategia* por parte del redactor de la crítica de ajustar el estilo de su escritura al tipo del público al cual se dirige; pero, por otra parte, las personas interesadas en leer una crítica de cine forman parte de una *acomodación* mutua: si por un lado ese ajuste de la escritura de la crítica es una *acomodación* hacia el tipo de lector al que se dirige, este de modo estratégico puede acomodarse a lo vertido en la crítica para decidir ver una película u otra en la cartelera.

Así, las *formas de vida*, que integran los otros elementos del *recorrido generativo de la expresión*, se comprenden como *estilos estratégicos* coherentes, recurrentes, “relativamente independientes de situaciones temáticas y suficientemente poten-

tes para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo o de un tipo social y cultural” (Fontanille, 2016, p. 167). Un caso es el de la cinefilia, expresión de una *forma de vida*, que integra las dimensiones antes descritas: la estrategia recurrente de unir su práctica amante de los filmes como una *acomodación* a la práctica de la redacción de críticas de cine en medios de comunicación en los que confía para leer análisis cinematográficos.

En relación al estudio de los géneros cinematográficos, este *recorrido generativo de la expresión* propuesto por Fontanille nos interesa en función a cómo el uso social de etiquetar ciertas películas según un género determinado es una *estrategia* que puede unir distintas prácticas: la de la realización de una película con la del periodista, el crítico o el informante cinematográfico. Con respecto a este último punto, apreciaremos cómo se manifiesta el etiquetado de género en *Santa sangre* a partir de tres ejemplos: el popular sitio web de cine FilmAffinity (www.filmaffinity.com), la importante base de datos en línea Internet Movie Database (www.imdb.com) y una crítica de cine de Roger Ebert que, a diferencias de otras dedicadas al filme de Jodorowsky, reflexiona brevemente sobre el vínculo de la cinta con el terror. De ese modo se contrastará lo afirmado en esos medios digitales y en dicha crítica con la forma en que *Santa sangre* acoge las convenciones del subgénero de terror llamado *slasher film* y la manera en que eventualmente las altera.

Del terror al *slasher*

Según Peter Hutchings, muchos historiadores del género, en especial Andrew Tudor, consideran que el terror se desarrolla entre narrativas cerradas (en las que el monstruo es definitivamente destruido), una relativa seguridad a propósito de la autoridad social hacia narrativas abiertas (donde el monstruo no siempre es definitivamente destruido), y una relativa inseguridad sobre la autoridad social (2004, p. 32); considerando además que para él ello se da en un marco en el cual “un género es un tipo especial de subcultura, un conjunto de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imaginería, iconografía, etc.” (citado por Losilla, 1993, p. 55). Por su parte, Vincent Pinel afirma que el terror “ofrece al espectador una violencia física que provoca en él un hondo sentimiento de repulsión” (2009, p. 169). Para Robin Wood (2003, Capítulo 5, párrafos 20 y 39), la relación entre la normalidad y el monstruo es lo que se constituye como el tema esencial del filme de terror. Según dicho autor, lo central en el terror es la actual dramatización del concepto dual de lo reprimido/lo Otro en la figura del monstruo. Así, señala que uno puede decir que el verdadero tema

del género de terror es el conflicto por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime, su reaparición dramatizada, tal como en nuestras pesadillas, como un objeto de horror, un asunto del terror, y el *happy ending*, cuando existe, típicamente significa la restauración de la represión.¹ Por ejemplo, en *Drácula* (*Horror of Dracula*, 1958) de Terence Fisher vemos cómo la normalidad es alterada por la aparición del vampiro, del Otro distinto a los seres comunes y mortales, interpretado por Christopher Lee. Él es la metáfora de una represión que es vulnerada en esas escenas en que mujeres dormidas sufren una mordida en el cuello, mientras Drácula cubre nuestra visión del campo visual con su capa, para sugerir la realización del acto sexual. No es casual que el villano pueda ser vencido, entre otros objetos, con la imagen de la cruz, símbolo de una represión sexual que es finalmente restaurada por el Doctor Van Helsing (Peter Cushing), una vez que, arrancando las cortinas de una gran ventana, deja que una luz de connotaciones cristianas quemé y transforme en polvo el cuerpo del vampiro.

Siguiendo lo aseverado por Wood, Pinel sentencia que la figura de la monstruosidad así como el tema del miedo al otro caracterizan al género:

La película de horror escenifica el miedo al otro, al diferente. Su elemento constitutivo es la monstruosidad, que puede deberse a la alienación humana, a las mutaciones científicamente inexplicables, a las mutaciones provocadas por el hombre o las fuerzas sobrenaturales [...] una serie de momentos álgidos: escenas de persecución, de suspense y de violencia realizadas por primeros planos y por la música. La crueldad sádica es exhibida con una gratuidad creciente. (2009, p. 170)

Desde la perspectiva de la *semántica discursiva*, *Santa sangre* muestra figuras características del terror: los cercenamientos y cortes en cuerpos humanos mostrados en primerísimos planos sin tapujos, y una música de sintetizadores recurrente en muchas películas sobre asesinos en serie de los años ochenta, como *Maniac* (1980) de William Lustig. Fénix, el protagonista, viste los atuendos de su madre muerta (Blanca Guerra), y alucina que ella le ordena asesinar mujeres

¹ El texto original dice así: “*the relationship between normality and the Monster, that constitutes the essential subject of the horror film [...] it is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster. One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter of terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression*”.

que despiertan en él un deseo sexual. En ese sentido, actúa como un monstruo y genera miedo en sus futuras víctimas (que morirán como blancos de un cuchillo, de dagas o de una espada), que lo ven como un sujeto fuera de sus cabales. Él es mostrado, como en muchos filmes del género, en encuadres progresivamente más cerrados, para exhibir sus crueles y sangrientos asesinatos. En la lógica del terror de Wood, el personaje de Fénix es la representación del Otro, es decir, el loco, el enajenado, el demente, que escapa del manicomio para alterar la normalidad en la que se desarrolla la Ciudad de México, aunque una compuesta de prostitutas o bailarinas de ambientes sórdidos, amenazadas por un asesino que al verlas recuerda a la Mujer Tatuada (Thelma Tixou), la voluptuosa fémina que fue parte del fatal triángulo amoroso de sus padres. Cuando Concha, madre del protagonista, descubrió que Orgo (Guy Stockwell), su pareja, estuvo a punto de tener sexo con la Mujer Tatuada, roció ácido sobre los genitales de él. Orgo, sintiéndose castrado, mutiló con cuchillos los brazos de su esposa. Ella murió desangrada, y él, ante la pérdida de su miembro sexual, se suicidó cortándose la yugular.

Fénix representa el tema de *lo reprimido*, dado que el personaje en secuencias como las previas a la muerte de la bailarina llamada Rubí (Gloriella), es mostrado en primeros planos con gestos de un deseo sexual contenido que, si bien no estalla en un coito violento, se vierte en crímenes contra mujeres, que se realizan con objetos filosos alargados (estos se detallarán en el siguiente párrafo), que en la película adquieren una brutal connotación fálica. Justamente, después de la escena en que Fénix, imitando a su padre con un traje circense como el que este usaba, lanza dagas alrededor del cuerpo de la hipnotizada Rubí, quien se encuentra con las extremidades estiradas, se suceden intercaladamente *flashbacks* que muestran los recuerdos de cómo su padre lanzaba dichos objetos hacia la Mujer Tatuada, personaje que los tocaba o lamía como el equivalente del pene de Orgo. Fénix, así, lanza una daga mortal en el estómago de Rubí, y representa *lo reprimido* en tanto nacen en él, de manera enfermiza, entrecruzadas, las pulsiones sexuales con las de muerte.

Santa sangre posee referencias visuales a géneros fronterizos con el terror como el *giallo* (como esos encuadres, al estilo de los que aparecen en ciertos filmes de Mario Bava o Dario Argento, en los que solo se ve el brazo de Fénix, mas no el resto de su cuerpo, mientras acuchilla a una mujer) o el cine mexicano de Lucha Libre (con el personaje de la peleadora del ring conocida como “La Santa” –interpretado por S. Rodríguez–, que parece estar en una escena ante la presencia de una momia al igual que los personajes luchadores conocidos como Santo, Blue Demon y Mil Máscaras en la cinta *Las momias de Guanajuato*, dirigida por Fe-

derico Curiel en 1972). Sin embargo, como bien se adelantó al inicio del artículo, la película se aproxima principalmente a la estructura de un subgénero del terror conocido como *slasher*. Según Adam Rockoff (2011, Capítulo 1), el *slasher film* está compuesto, siguiendo la perspectiva clasificatoria del género de Tudor antes expuesta, de un asesino (que es un *bogeyman* o un sujeto cotidiano), de encuadres subjetivos que representan la mirada del criminal, de algún hecho traumático que afectó mucho tiempo atrás al criminal, de toda una serie de armas a escoger (espadas, machetes, flechas, martillos, cuchillos, etc.), de efectos especiales de expresividad brutal y sangrienta, de escenarios como el lago, la escuela o la calle, y de una *final girl*, referida así por Carol Clover y que ella define como “la sobreviviente [...] aquella que encuentra los cuerpos mutilados de sus amigos [...] ella sola encuentra la fuerza necesaria sea para mantenerse lejos del asesino para finalmente ser rescatada (final A), o en su defecto matarlo ella misma (final B)” (2015, p. 35).²

El filme de Jodorowsky prácticamente cumple con todos los rasgos de los *slasher films*. Presenta a Fénix, que es un asesino serial que se vale de cuchillos o dagas, y quien además es un personaje afectado por un hecho traumático: la muerte prematura de sus padres. Se identifican también los efectos especiales violentamente *gore*, y una suerte de equivalente de la *final girl*, que es el personaje de Alma (Sabrina Dennison), debido a que al final aparece ante el asesino para confrontarlo, después de haber presenciado muertes (aunque no de amigos siguiendo la definición de Clover). Sin embargo, en ese personaje es que encontramos una aproximación religiosa al subgénero *slasher*. En vez de vencer al monstruo asesino que es Fénix (que es lo que haría cualquier *final girl* de alguna saga de *Halloween*, *Viernes 13* o *Pesadilla en la calle del infierno*), lo trata de rescatar. En ese sentido, el rol de Alma en *Santa sangre* nos lleva finalmente a la *sintaxis narrativa de superficie*. El objeto de valor a obtener por el sujeto Alma no es la muerte del asesino, sino lograr que Fénix se *disjunte*, se separe de un objeto de valor enfermizo y patológico que es el fantasma de su madre, llamada Concha. Esa sintaxis que no funciona por *adición* (*conjunción* con un objeto de valor, que sería la victoria sobre el monstruo), sino por *sustracción*³ (*disjunción*, es decir, la separación definitiva del fantasma de la madre como objeto de valor), es lo que revela la más clara

² El texto original dice así: “[...] *the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends [...] she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B)*”.

³ La palabra *sustracción* no la estamos empleando en el sentido de los estilos sustractivos de Antony Fiant (referidos en su libro del 2014 *Pour un cinéma contemporain soustractif*), esencialmente caracte-

alteración de las convenciones del *slasher* en la película de Jodorowsky. De algún modo, lo que vemos al final de *Santa sangre*, sus encuadres con Fénix que alza las manos hacia el cielo como sintiéndose libre de la turbadora presencia de la madre en su mente, a pesar de estar rodeado de una policía dispuesta a capturarlo por sus crímenes, es un *happy ending*, aunque no en el sentido que refiere Wood en su definición del terror, como un final en el cual se restaura la represión. Si bien la presencia de la autoridad es la encarnación aparente de la represión de sus actos criminales, lo esencial del cierre de *Santa sangre* es el final de la represión de la espectral madre, una que no lo deja ser él mismo. Ello se conecta con el término *atman*, usado por el hinduismo y que significa alma individual (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 1, párrafo 16). Palabra que proviene del sánscrito, también se emplea en el budismo para referir “un sustrato perdurable del ser que es el agente de las acciones, el poseedor de la mente y el cuerpo”⁴ (Buswell Jr. y Lopez Jr., 2014, entrada de diccionario: *anātman*). Fénix, al reencontrarse con el personaje de Alma, se reencuentra en términos figurados justamente con su *atman*, es decir, con su ser verdadero y esencial, con su alma, acabando así las alucinaciones en las que estaba sumergido después de la muerte de sus padres.

Esas alucinaciones que no dejaban a Fénix encontrarse consigo mismo, con su *atman*, son metafóricamente aquello que cierta vertiente del hinduismo define, tal como se explicó al inicio del artículo, como *maya*, estado ilusorio descrito en los siguientes términos:

Una de las escuelas más conocidas [del hinduismo] es el Advaita Vedanta, que concibe al mundo como una ilusión o maya. Para ésta, nada existe, todo es ilusión, una especie de sueño del que uno se despierta y entonces descubre que los leones que lo amenazaban en sus pesadillas, en realidad no existen. (De la Torre Fernández, 2012, parte I, subtítulo 3, párrafo 5)

Entonces, así como Alma representa al *atman*, Concha evoca el *maya*, la poderosa y a la vez terrorífica ilusión de la que el protagonista despierta. Se revela que la madre de Fénix hacia el final de *Santa sangre* resultó ser solo un muñeco de ventríloco, una corporeidad sin vida que el protagonista imaginaba como la

rizados, según Ricardo Bedoya, por los encuadres de larga duración y contemplativos, la morosidad expositiva y la desdramatización (2016, Capítulo 4, subtítulo 13, párrafo 1).

⁴ El texto original dice así: “*a perduring substratum of being that is the agent of actions, the possessor of mind and body*”.

encarnación real de su madre. Él creía que su progenitora había sobrevivido a la brutal amputación de sus brazos por parte de Orgo.

La *final girl*, una cuestión de redención

En los *slasher films* la *final girl* suele alcanzar un objeto de valor, que es la derrota sobre el monstruo que la asedia, o en su defecto el escape de su presencia. Pero en *Santa sangre*, tal como ya se señaló, ni Alma es la *final girl* que logra ese objeto de valor, dado que más bien busca rescatar al *monstruo*, ni Fénix es el asesino de malignidad inmortal comparable a un Jason Vorhees o un Freddy Krueger.

El género de terror se desarrolla en muchos casos a través de esquemas narrativos canónicos como la búsqueda o la prueba. Si la búsqueda designa “la tensión entre el sujeto y el objeto de valor pretendido, y, al propio tiempo, el desplazamiento de aquél hacia éste” (Greimas y Courtés, 1990, p. 47), la prueba está compuesta de tres enunciados, en los que un sujeto se enfrenta a otro, el llamado antisujeto, para arrebatarle un objeto de valor (enunciado de confrontación), después el sujeto vence al antisujeto (enunciado de dominación), y finalmente el sujeto adquiere el objeto de valor y el antisujeto es privado de dicho objeto (Greimas y Courtés, 1990, p. 326). Hay que precisar que en el terror también es recurrente el esquema narrativo no canónico de *plenitud*, en el que se identifican “las formas de saturación opresiva y obsesiva [...] la acción, en tal caso, sólo tiene sentido si se permite huir del campo de presencia saturado”, razón por cual se refiere aquí “la *plenitud* angustiosa del Objeto para el Sujeto” (Fontanille, 2001, pp. 104-105).

En otro título de Terence Fisher, *La esposa maldita* (*The Devil Rides Out*, 1968), se aprecia cómo el relato desemboca en el esquema de prueba una vez que el Conde de Richleau (Christopher Lee) deviene en sujeto que ingresa en un estado de confrontación con la secta satánica liderada por Mocata (Charles Gray) para rescatar a Peggy (Rosalyn Landor), niña secuestrada para ser utilizada en una ceremonia de sacrificio. El Conde logra “dominar” a Mocata, el antisujeto, y privarlo de un objeto de valor (Peggy) gracias a sus conocimientos esotéricos y a la participación de un sujeto ayudante. Por otro lado, en *Halloween* (1978) de John Carpenter se impone el esquema de plenitud, con un relato en el cual Michael Myers es un ser omnipresente e inmortal, que parece estar como un fantasma en cualquier lugar y que es invencible ante los disparos del Dr. Loomis (Donald Pleasence) en el final de la película. El asesino en serie se instala en el relato, en términos de Fontanille, para devenir, sin cesar, en un objeto angustioso para el sujeto protagónico, Laurie Stroder (Jamie Lee Curtis). Desde la perspectiva

de Tudor, *La esposa maldita* presenta una narrativa cerrada, con la derrota de la secta satánica, mientras que *Halloween* se caracteriza con una narrativa abierta, al mostrar en sus últimos encuadres que el sujeto enmascarado sigue vivo. En la secuela homónima de *Halloween* del año 2018, dirigida por David Gordon Green, Laurie, muchas décadas después, ya no es un sujeto narrativo que se orienta hacia la huida o la fuga para escapar del asesino en serie, tal como sucede en un esquema de plenitud, sino hacia la búsqueda. Ella es más bien la que se desplaza para rodear y dar caza a Michael Myers, tendiéndole varias trampas para lograr que, al menos en apariencia, muera quemado en una casa a la que ella prende fuego.

Santa sangre exhibe principalmente algunos rasgos del esquema de plenitud y prueba. Fénix es un sujeto que soporta a lo largo del filme a su madre, Concha, como un objeto angustioso, que lo turba para cometer una serie de crímenes contra personajes femeninos. Asimismo, Alma, en una de las secuencias casi finales, se encuentra en confrontación con Concha. Esta actúa como el antisujeto que posee un objeto de valor (Fénix) que Alma quiere rescatar. Sin embargo, lo que se impone en la *sintaxis narrativa de superficie* de *Santa sangre* es el esquema narrativo no canónico de *vacuidad* (Fontanille, 2001, p. 106). Para Jacques Fontanille, lo que caracteriza a dicho esquema narrativo es la degradación “de los cuerpos, degradación de las cosas y de los lugares, degradación de las almas: en fin la abyección. Los esquemas de *degradación* reposarían, pues, sobre la *vacuidad* del Objeto para el Sujeto” (2001, p. 106).

No hay una degradación del protagonista de *Santa sangre* en un sentido moral, sino *corporal*: posee un *cuerpo* que lo aqueja, que como tal es abyecto y del cual debe *vaciarse*: el *cuerpo* imaginario y edípico de la madre, proyectado en un muñeco de ventrílocuo. Es un *cuerpo* con el cual Fénix no solo ha cargado sus traumas de niñez, sino además las culpas de haber cometido múltiples asesinatos. En ese sentido, dicha degradación del *cuerpo* concluye con su destrucción total: con la acción de Alma de retirar las uñas postizas femeninas de las manos de Fénix (que él las sentía manipuladas mentalmente por su madre), la caída del muñeco de ventrílocuo desde el último piso de la casa habitada por el protagonista, y la quema de los restos de dicho muñeco con la ayuda de Alma y la compañía de sus amigos imaginarios de la infancia: los payasos y el enano Aladin (Jesús Juárez).

Disjuntarse de ese cuerpo abiertamente insertado en la *semántica discursiva* del género de terror, signado como objeto de valor negativo que, a la vez y finalmente, pierde sentido, indica, como se destacó en otro pasaje de este artículo, que *Santa sangre* figuradamente acoge el relato hinduista de un despertar del *maya*, de una transformación de estado en la cual se pasa a tomar conciencia de que todo

aquello que se percibe alrededor no es más que un estado ilusorio que esconde la unidad del *atman*, del alma individual, con Brahman (Dios entendido como la realidad absoluta [Albrecht, 2003, p. 57]), tal como lo manifiesta el Sloka 2 del texto hinduista *Māṇḍūkya Upaniṣad*, que afirma: “Porque realmente todo lo que existe es Brahman. Y este Ser interno (Atman) es Brahman” (traducido por Albrecht, 2003, pp. 14-15). El acto en el cual Fénix alza las manos hacia el cielo al final de la película, como bien se señaló, es un gesto de libertad, pero también es una apertura hacia la conciencia de lo divino.

Por otro lado, la *disjunción* del cuerpo descrito en el párrafo anterior nos conduce también a otro relato, a una transformación de estado en la cual el sujeto narrativo experimenta aquella renuncia que el budismo define como *nekkhamma*, y que, tal como lo apreciamos al comienzo del artículo, implica pasar del deseo por lo material o por aquello que despierta la lujuria a liberarse de dicho deseo.

Renunciar al cuerpo del muñeco de ventrílocuo, que para Fénix representó el vínculo simbiótico e imaginario con la madre, equivale justamente a renunciar a un placer sádico: al deseo de matar, al goce en el acto de violentar figuras femeninas. Tal renuncia en lo absoluto caracteriza a los asesinos en serie que desfilan en los *slasher films*, quienes jamás desisten de su accionar cruel y sanguinario, como bien se ha podido notar en los ejemplos referidos a lo largo de este artículo. Entonces, por la manera en que *Santa sangre* afirma y finalmente niega el género cinematográfico que acoge, identificamos una notoria contradicción con la manera en que medios digitales como Internet Movie Database y FilmAffinity denominan al filme en cuestión como uno de terror. ¿Por qué se da esta contradicción?

La práctica de etiquetar en términos de un género cinematográfico a *Santa sangre* en dichas páginas de Internet no es más que una *acomodación* a la práctica del sujeto con una *forma de vida* muy particular: el sujeto que necesita saber el mero contenido figurativo y temático de dichos filmes, el lector de información sobre cine que solo requiere orientarse en ese sentido. La cinta posee una *semántica discursiva* relacionada al género en cuestión, pero en la *sintaxis narrativa de superficie* se aleja de este. Esta obra cinematográfica se aproxima al terror para minar sus convenciones y al final distanciarse de ellas.

Si bien algunos críticos detectaron ambigüedades en la forma en que el filme se aproxima al terror, lo adscribieron a dicho género, como es el caso del ya referido Roger Ebert (2019), quien afirma que “es un filme de terror, uno de los más grandes [...] Quizá la única diferencia que existe entre los grandes filmes de terror y todos los demás es que los grandes no celebran el mal, y, por el contrario,

lo desafían”⁵ A la luz de lo desarrollado en el artículo, ese desafío al mal que señala el crítico en la película expone más bien una estructura en el relato más profunda y compleja, que parte del terror para al final trascenderlo. Por ello, las calificaciones de género de *Santa sangre* que hemos apreciado son una ilusión tan poderosa como el *maya*, estado del cual despertamos para descubrir un cine que rompe prácticamente con cualquier rígida clasificación.

Conclusiones

Ese despertar no solo ha sido originado por la aproximación sintáctico-semántico-pragmática de Rick Altman, sino también por el empleo de la metodología semiótica, tanto la generativa como la de las prácticas. El modo de trabajo presentado en este artículo ha sido sumamente útil para abordar la problemática del subgénero cinematográfico del terror conocido como *slasher film* en una película que forma parte de un cine tan complejo, personal y único como el de Alejandro Jodorowsky.

Si bien *Santa sangre* está anclada en el *slasher* en relación a la *semántica discursiva* del filme y a la pragmática de ciertos medios de información digitales y críticas de cine, que la definen como cinta de terror, rompe en sus últimas escenas la ligazón con la *sintaxis narrativa de superficie* de ese tipo de cine, como si se cortara el cordón umbilical con un subgénero *madre* para devenir en una película con una identidad muy propia e independiente, más allá de cualquier taxonomía de género. Esos desvíos del relato prototípico del *slasher film* que se hallan en esta cinta de Jodorowsky han podido ser analizados a la luz de la notoria influencia del hinduismo y el budismo en su obra. Esto último fue posible gracias a la comprensión e identificación de nociones como *atman*, *maya* o *nekkhamma*, y a través del contraste de los esquemas narrativos canónicos abordados en la obra de Greimas y Courtés con los esquemas narrativos no canónicos que identifica Fontanille.

En ese sentido, la integración del aparato teórico de Altman y la metodología de análisis semiótico del *recorrido generativo* que plantea tanto Greimas como Fontanille, cada uno desde su particular punto de vista, puede abrir nuevas puertas para comprender la forma en que otros autores cinematográficos se acercan a los géneros en la búsqueda de trazar líneas de fuga.

⁵ El texto original dice así: “[...] it is a horror film, one of the greatest [...] Maybe one difference between great horror films and all the others is that the great ones do not celebrate evil, but challenge it”.

Referencias bibliográficas:

- Albrecht, A. (2003). *El Mandukya Upanishad*. Buenos Aires: Hastinapura.
- Altman, R. (2016). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, R. (2016). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima.
- Buswell Jr., R. E., & Lopez Jr., D. S. (2014). *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press.
- Cabrejo, J. C. (2019). *Jodorowsky. El cine como viaje*. Lima: Universidad de Lima.
- Chignoli, A. (2009). *Zoom back camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Clover, C. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Courtés, J. (1991). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- De la Torre Fernández, A. (2012). *Entre maestros, dioses y demonios. Una introducción al pensamiento de la India*. Bloomington: Palibrio.
- Ebert, R. (2019). "Santa Sangre". *RogerEbert.com*. Recuperado de: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-santa-sangre-1989>
- Fiant, A. (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2017). *Formas de vida*. Lima: Universidad de Lima.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hutchings, P. (2004). *The Horror Film*. Harlow: Pearson Longman.
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Moldes, D. (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra.
- Pellegrini, A. (2012). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ma non troppo.
- Real Academia Española (s. f.). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=J49ADOi>
- Rockoff, A. (2011). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. Jefferson: McFarland.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Nueva York: Columbia University Press.

Theodor W. Adorno y Oswald Spengler: entre la utopía del sufrimiento y la decadencia totalitaria
Theodor W. Adorno and Oswald Spengler: between the utopia of suffering and totalitarian decadence

Ricardo Andrade
Universidad de Buenos Aires
andrader218@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone reflexionar en torno a la idea de la *utopía negativa* como un elemento central en el pensamiento adorniano, al mismo tiempo que esboza una crítica a la noción de decadencia desarrollada por Oswald Spengler. A partir de esta indagación sobre la utopía, en donde la estética tiene una importancia elemental, se pondrá de relieve la experiencia del sufrimiento de los sujetos como matriz constructora de una sociedad emancipada y contradictoria, en comparación con la añoranza totalitaria e ideológica que termina por recalcar la visión histórica spengleriana y que da pie a la necesidad de una identidad absoluta con consecuencias políticas importantes en Alemania.

Palabras clave: Alemania; Escuela de Frankfurt; Estética; Filosofía alemana; Marxismo occidental; Teoría Crítica.

Abstract

This article intends to reflect on the idea of negative utopia as a central element in Adornian thought, at the same time as it outlines a critique of the notion of decadence developed by Oswald Spengler. From this inquiry into utopia, where aesthetics have an elementary importance, the experience of the suffering of the subjects will be highlighted as the building matrix of an emancipated and contradictory society, in comparison with the totalitarian and ideological nostalgia that ends up emphasizing the historical Spenglerian vision and that opens up the question of an absolute identity with important political consequences in Germany.

Keywords: *Germany; Frankfurt School; Aesthetics; German philosophy; Western Marxism; Critical theory.*

A modo de introducción

Las relaciones filosóficas de Theodor W. Adorno con la obra spengleriana llaman la atención por sus profundas divergencias. En la divergencia, es decir, en lo opuesto y lo negativo, Adorno encuentra el impulso para esbozar una idea de la utopía. Sin el sufrimiento y el desgarramiento que implica pensar el mañana, la configuración del futuro queda en manos del mundo administrado, es decir, en las fuerzas económicas y las construcciones sociales opresivas. Pensar la utopía desde la negatividad implica un ejercicio de emancipación a partir de las contradicciones de la tradición ilustrada. En este sentido, lo utópico no solo cuestiona las formaciones sociales, sino también los modelos de pensamiento propios de la sociedad capitalista. Adorno lleva al extremo dicho cuestionamiento a partir de la crítica al sistema histórico-idealista de Spengler, lo que le permite esbozar también una crítica a la noción de cultura desarrollada por el capitalismo europeo, especialmente en el período de entreguerras y después de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, ambos autores se plantean las posibilidades que tienen los sujetos, tanto en el plano teórico como práctico, de confrontar las construcciones políticas de la modernidad. Por ello, el presente artículo se propone hacer una lectura integradora que va desde las apreciaciones políticas hasta la estética, para indagar las divergencias y las construcciones sociales modernas.

Cruces divergentes entre Adorno y Spengler

“Frente a la Decadencia de Occidente no está, como instancia salvadora, la resurrección de la cultura, sino la utopía, que yace, silenciosa e interrogante, en la imagen misma de lo que se hunde” (Adorno, 1962, p. 72). Con estas palabras el autor alemán cierra su ensayo “Spengler tras el ocaso” (1955). La primera pregunta que surge a partir del texto es la concerniente al título: ¿Por qué “tras el ocaso”? En el título se evidencia la *muerte de un mundo*: el *exterminio* de una concepción de la historia y la cultura europea a raíz de los acontecimientos suscitados en la Segunda Guerra Mundial. La resurrección de la cultura implicaría, bajo esta mirada, revivir la barbarie y exponer la necesidad de la identidad para pensar lo humano en un tiempo donde el concepto de identidad fue y es apropiado por las pulsiones destructivas de la cultura de masas. La masa niega, al mismo tiempo que afirma, lo idéntico y lo identitario. Esta contradicción de la identidad se da en un tiempo histórico en donde la industrialización es el motor de la vida cotidiana. En este sentido, “en la sociedad de masas el sistema de producción y reproducción de la cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial y como tal se

desvincula de las reglas del pasado, pero subyace también a nuevos condicionamientos” (Abruzesse, 2004, p. 190). Dentro de estos nuevos condicionamientos, se puede mencionar la fetichización de la identidad que da origen al totalitarismo político y conceptual. La redención de lo humano no radicaría, para Adorno, en la revitalización de los elementos opresivos de la identidad mítica, sino en la interrogación que proporciona pensar desde la utopía, es decir, desde el *no-lugar*. No tener un lugar, vivir en el desarraigo o, en términos adornianos en la *vida dañada*, es el preámbulo de un pensar liberador. La libertad, en este sentido, adquiere un elemento revolucionario, puesto que indaga en el sufrimiento cotidiano del sujeto y lo motiva a preguntarse sobre su situación histórica y social. Al mismo tiempo, el no-lugar es el espacio por construir, lo que permite elaborar una nueva noción de la historia a partir de las experiencias del sufrimiento. El sufrimiento de los ajusticiados por el sistema y por las ideologías se articula en la utopía negativa porque, precisamente, son sus gritos de justicia y su necesidad de ser recordados lo que construye el mañana.

La utopía, sentida y pensada desde el sufrimiento, es el preámbulo a una manera de hacer filosofía: desde el miedo y la derrota. En el mundo administrado, donde los sentimientos y las relaciones sociales están cosificadas por las ideologías y por la falsa felicidad, pensar desde la derrota y el miedo significa hacer de la negatividad un componente de resistencia política e intelectual. De ahí la reivindicación de lo negativo como elemento necesario del pensamiento. Lo negativo –se podría decir también *lo pesimista*– se transforma no solo en la posibilidad de un pensar revolucionario, sino también en una manera de comprender los fenómenos civilizatorios a partir de los dos adjetivos con que Adorno concibe su noción de utopía: desde el silencio y la interrogación. Si la civilización reprime y, al mismo tiempo, alimenta con las fantasmagorías de la mercancía y de la industria cultural de la sociedad de masas a la barbarie, ambas experiencias devienen en un espacio donde la apuesta por un pensamiento no-fantasmal encuentra su articulación. De allí la dificultad que, por ejemplo, todo lector tiene con el lenguaje adorniano. La complejidad de sus construcciones lingüísticas se desarrollan como formas de rebelión ante la homogeneización del lenguaje por parte de la esfera cultural, a su vez que atenta contra toda *resurrección* (es decir, contra toda mistificación y absolutización) de dichos espacios al ser estos dominados por las abstracciones económicas del capitalismo y, en última estancia, por las fuerzas aglutinantes de un fascismo latente.

Frente al carácter afirmativo del fatalismo trascendental de Spengler en relación con la historia, Adorno aun vislumbra un mañana des-cosificado a partir de

la exigencia del pensar y de la teoría crítica de la sociedad. Al hablar de Spengler, se debe tener en cuenta una imagen esencial dentro de su pensamiento y es la concerniente al *alma fáustica*. Tomando el mito de Fausto como máxima expresión del anhelo de trascendencia y de las pulsiones de *dominio absoluto de la razón*, Spengler construye la modernidad occidental y su historia. Llamativo resulta que, dentro de la tradición literaria (especialmente en Marlowe y Goethe), Fausto tome la frustrada resolución de suicidarse ante la infertilidad del conocimiento y la imposibilidad de establecer una razón omnipresente. Esta tentativa de suicidio que descansa en el mito del *hombre culto* configura una lectura particular de la idea de *teoría* en la modernidad. El conocimiento, visto desde esta perspectiva mítica, bordea el espacio de la muerte y seduce porque impele al ser humano a transgredir lo existente para obtener lo absoluto. La lógica capitalista y de la sociedad de masas explota estos conocimientos cosificados para erigir mitos que le permitan existir en la imaginación y en el inconsciente. La teoría, desde esta perspectiva, adquiere rasgos míticos:

Para el alma fáustica, empero, lo esencial es el dogma, no el culto visible. Aquí se manifiesta la oposición entre espacio y cuerpo, entre la superación de la apariencia y la adhesión a la apariencia. Ateo es para nosotros el que rechaza una *teoría*. Una religión fáustica, por su naturaleza, no puede admitir la libertad de conciencia, que contradice a su dinamismo del espacio. En esto, el librepensamiento no constituye una excepción. A la hoguera sigue la guillotina; a la quema de libros, la conjura del silencio sobre ello; a la fuerza de la predicación, el poder de la prensa. (Spengler, 1998, I, p. 693)

Al atribuir a las formaciones socio-espirituales de Occidente la cualidad del dogma, Spengler prefigura el pensamiento totalitario y formas de aprehender la realidad a través de la violencia metódica. Esta metodología está íntimamente relacionada con la razón instrumentalizada y su necesidad de *dominio*. El dominio adquiere, en este sentido, rasgos coercitivos espiritualizados:

El principio de dominio, que primitivamente se fundaba en la violencia brutal, fue adquiriendo en el transcurso del tiempo un carácter más espiritual. La voz interior vino a reemplazar al amo en la emisión de órdenes. Podría escribirse la historia de la civilización occidental en función del despliegue del yo; esto es, diciendo en qué medida sublima, vale decir, internaliza el súbdito las órdenes de su amo, que lo ha precedido en la autodisciplina. (Horkheimer, 1973, pp. 115-116)

La reflexión de Horkheimer ilustra el desarrollo de la coerción que va desde la violencia física hasta la conceptual. Es en esta violencia de la idea donde la teoría spengleriana de la cultura encuentra su realización y, con posterioridad, su praxis social en el nacionalsocialismo. El principio de espiritualización dogmática conlleva a una idea de la teoría como *fenómeno religioso*. Esta expresa, en la modernidad, las fuerzas numinosas que desencadenan lo trágico y el afán de la violencia. Al convertir la teoría en pura abstracción religiosa, la praxis deviene en afirmación del mito instrumentalizado, dando paso a una *lógica de la barbarie y de la deshumanización*. La sublimación de la deshumanización acepta, ciegamente, los dictámenes políticos de corte totalitario y demagógico.

Por ello lo fáustico no puede admitir la libertad de consciencia, pues la libertad implica una reflexión y una tensión crítica con las producciones del hombre. La articulación de lo fáustico spengleriano está orientada a deshacer toda pretensión de una teoría crítica, ya que apuesta a la seducción de lo mágico y a la pulsión destructiva que se halla en la razón tecnificada. En este sentido, lo que se antepone a la concepción fáustica de la cultura es la insurrección de la utopía como manifestación no-acabada de la sociedad y del pensamiento. “La utopía concreta dirige su iconoclastia contra toda la imaginería acabada, porque en este salir a la luz tan sólo hay una insinuación de la dirección, una invariante de la dirección, pero la hay” (Bloch, 2017, p. 58).

Lo que intenta rescatar Adorno tenuemente es la *utopía concreta* dentro del pensamiento filosófico. A través de este intento de restituir la emancipación de la utopía negativa en medio de la cosificación de la industria cultural, se combate contra las tres formas totalitarias que desarrolla lo fáustico y que Spengler resalta en el párrafo citado: la guillotina, el silencio sobre el conocimiento y el poder de la prensa (la manipulación de las masas). Por ello quebrar lo cerrado de la imaginación se vuelve una tarea acuciante, ya que ella está mediada por la alienación económica y la razón instrumental. Esta tarea le otorga dirección y forma a una condición humana medianamente dignificada. Al mismo tiempo y por esta dignificación, la imaginación abierta por la teoría crítica crea espacios políticos que devienen en rebelión. Una rebelión que, vista desde esta perspectiva, ha nacido de lo que ha sido negado y mutilado: ella reivindica la voz de los ajusticiados por la historia y da origen a la utopía concreta, cuya expresión muestra las heridas del tiempo histórico y actual en la vida cotidiana y anímica. Dentro de las distintas formulaciones filosóficas de Adorno, va a ser en la estética donde la utopía encuentre su espacio tenue, pero visible.

Estética y utopía del sufrimiento

Un problema fundamental a la hora de abordar el concepto de utopía tiene que ver con sus supuestas relaciones con los modos totalitarios de concebir a la sociedad y la política:

Convendría saber si la imagen o el mito de la sociedad reconciliada, la buena sociedad en armonía plena consigo misma, que pertenece a la genealogía del totalitarismo, infiltra necesariamente la tradición utópica o, más precisamente, las tradiciones utópicas. En una palabra, ¿la utopía está sujeta irrevocablemente a un proceso de mitologización? (Abensour, 2019, p. 59)

La reflexión del filósofo francés es pertinente considerando la larga trayectoria que existe entre el impulso utópico de los movimientos político-sociales para instaurar un sistema más justo y sus derivas sangrientas, desde la Revolución Francesa hasta la Revolución de Octubre. Hay que resaltar la pregunta final de la reflexión ya citada, especialmente en lo concerniente al proceso de mitologización. Un proceso crítico que caracteriza al pensamiento adorniano es el de erosionar a la sociedad reconciliada porque ella es, precisamente, hija de la homogeneización del mundo administrado y de la mitologización de lo racional irracional. Esto se transforma, tanto para Adorno como para la teoría crítica, en un elemento fundamental y en una tarea de desmitologización de la utopía. La utopía es el no-lugar de la no-identidad que constituye el espacio de la negatividad, es decir, de la muerte y de las *emociones negativas* del hombre en la historia. La identidad cosificada por las mediaciones económicas y sociales aspiran a la armonía plena: a lo absoluto como pilar de la civilización. Esta absolutización de la identidad y este *enceguecimiento de lo total* degeneran en la barbarie y alcanzan su mayor corolario en el capitalismo y en la sociedad opulenta. La opulencia que aniquila y petrifica todo pensar crítico justifica, en lo político, la noción de decadencia y coarta la utopía como camino hacia la emancipación del saber y del sujeto.

Si bien en toda la producción crítica adorniana está presente esta necesidad de desarticular y erosionar a la sociedad reconciliada, es en el ámbito de la estética donde lo utópico va a tener un lugar importante. “En vista de lo bello en general, el dolor, el sufrimiento, es de algún modo la única forma en que podemos pensar, sentir y experimentar la utopía como seres condicionados” (Adorno, 2013, p. 267). Una asociación importante que hace Adorno en esta reflexión es la de belleza y sufrimiento: sin la experiencia del dolor la dimensión utópica es negada

al sujeto cosificado por la falsa consciencia de la felicidad administrada. El sufrimiento adquiere así la fuerza creativa que le permite al hombre preguntarse por su condición fragmentada y mutilada. En este sentido, la pulsión de muerte que se mueve en las producciones del hombre encuentra dos formas de manifestación: en la filosofía y en la obra de arte. En los destellos de lucidez que provocan ambas, el sujeto se percata de su desamparo trascendental e histórico, al mismo tiempo que la negatividad que produce ese encuentro con lo irreconciliable se transforma en el intento por quebrar los modos y los dictámenes totalitarios que imperan en la modernidad. La obra de arte contiene en sí los gritos desgarrados de las historias vedadas, lo cual hace de ella un espacio de la no-identidad que interroga a la modernidad y a la noción de progreso. De este modo, la obra de arte se plantea también como la posibilidad de la *redención histórica* a través de la desesperanza y el sufrimiento. Vale decir con respecto a este punto que:

La estética de Theodor W. Adorno surge de una escritura del dolor y en el dolor de Occidente. Ella no representa una simple faceta temática dentro de un discurso filosófico general, sino el último recurso de una filosofía que enmudece ante el desastre (Castillo Fadic, 2003, p. 29)

Adorno resalta nuestra índole de *seres condicionados* evidenciando que, inclusive experimentando la emancipación y el desastre, los sujetos están privados de cualquier experiencia plena de la libertad. En este sentido, la *utopía negativa* no ofrece una *emancipación total*, sino instantes en los cuales el hombre, a pesar de estar inserto en una sociedad mediada por lo inhumano, se humaniza a través del horror de la historia y de los alcances de la razón tecnificada. Esta concepción de una emancipación no total tiene relación con las críticas que realiza Adorno contra los *sistemas totales* del pensamiento, dándole espacio a la condición fragmentaria de la vida y al fragmento como lugar donde se evoca la existencia dañada y mutilada.

La utopía adorniana nace de la contradicción. La obra de arte es el espacio que atenta contra la razón porque indaga en lo no dicho; al mismo tiempo la confirma y evidencia la alienación en la que está inmerso el sujeto moderno.

La alienación [*Entfremdung*] del mundo sólo puede reproducirse en la obra de arte, en realidad, renunciando a lo familiar –y en este punto creo que Brecht, como teórico, en todo caso, ha visto algo importante–, porque presentar lo familiar como familiar es algo convencional y preformado. (Adorno, 2013, p. 234)

Esta renuncia de lo familiar, es decir, de la cotidianidad y de lo unilateralmente existente, es la condición que la obra de arte exige para vislumbrar la posibilidad de otro pensar: el utópico. En este sentido, la alienación que se da por el arte emancipa a través de la disolución de lo totalitariamente establecido. Aun así, esta *reproducción* (mímesis) de la alienación conlleva a una revelación: el goce estético es el goce también de lo deshumanizado y del extrañamiento del hombre. La utopía adorniana se plantea, de esta forma, como una lectura de la sociedad y del arte a través de la deshumanización para ofrecer formas alternativas para pensar la historia de Occidente. Lo familiar también apunta no solo a la cotidianidad, sino también a la familia como núcleo social *preformado*. Al dar cuenta del horror de la razón por medio del arte, los choques disonantes que genera el placer de lo abismal en el sujeto desarticulan lo preformado para darle paso a la crisis de las instituciones existentes. La alienación en la obra de arte es la reproducción de lo siniestro¹ y de lo insospechado en la vida social e individual. Por ello:

Lejos de aceptar que el goce sea esencial al arte, Adorno sostendrá que las zonas de la obra de arte socialmente críticas son aquellas donde se hace daño, donde se causa sufrimiento, es decir, aquellas en que la obra de arte arranca al consumidor de la comodidad de lo estandarizado. (Mitidieri, 2017, p. 111)

En el goce estético a partir de lo inhumano, al mismo tiempo que se evidencia el potencial utópico del arte, hace su aparición la decadencia como fuerza que moviliza a la sociedad. En este punto es donde la noción de decadencia, que abarca todos los aspectos de la producción humana, se convierte en el contrapeso a la posibilidad de la emancipación. En la decadencia, la primacía por retornar a un pasado de bienaventuranza social moldea a la sociedad de masas. En este sentido, el aire de lo eterno y no de las concreciones es el modo histórico-fatalista —con tonos nostálgicos— en que el pensamiento decadente encuentra para desarticular la *alienación moderna* a través de la autoalienación ideológica. Esta regresión se transforma, así, en liberación a partir de la confirmación absoluta de una identidad colectiva propensa a una tergiversación milenarista de la historia, haciendo de lo regresivo *ideología*. La decadencia, de este modo, se convierte en mito y

¹ Es muy probable que Adorno tuviera en cuenta la noción de *unheimlich* al elaborar estas aproximaciones estéticas. Hay que destacar que la palabra tiene una partícula lingüística que evoca lo familiar: (das) *Heim*. Ella significa “hogar” en alemán. El hogar y lo hogareño en la modernidad ha sufrido un proceso de desarraigo y deshumanización en donde ambas formas de vivir se han apoderado de las miradas filosóficas y el quehacer del artista.

busca instaurar, mediante la *violencia sagrada*, un orden ya perdido para construir un nuevo mañana. Esta conjunción de la sociedad de masas con estadios de épocas gloriosas pretéritas articula lo irracional en lo racional, dando lugar a una irracionalidad divinizada. Con respecto a esto se puede aducir que:

La opinión pública nos sugiere a cada instante falsas visiones del honor y la gloria. Nos lleva a estimar, no sólo ventajas insignificantes, sino acciones dañosas, favorecidas por el ejemplo, sacralizadas por el prejuicio, y cuyo carácter horrible no advertimos por causa del hábito. En efecto, por hábito nuestro entendimiento admite las concepciones más contradictorias, los usos más irracionales, las acciones más escandalosas y los prejuicios que atentan contra nosotros mismos y contra la sociedad que nos rodea. (Dietrich, barón D'Holbach, 2000, p. 57)

Esta sacralización del pre-juicio y de lo irracional como vía para construir lo social es una de las fuentes de la decadencia como ideología y de la autoridad totalitaria. Si se entiende que “la función de la ideología en la vida humana consiste básicamente en la constitución y modelación de la forma en que los seres humanos viven sus vidas como actores conscientes y reflexivos en un mundo estructurado y significativo” (Therborn, 1987, p. 13), esta se encuentra mediada por la divinización de lo irracional, que encuentra en la sociedad capitalista y burguesa su corolario. De este modo, la estructuración de la vida de los seres humanos se fundamenta en la regresión. Tanto la decadencia vista como ideología, como la regresión que ella crea cercenan la posibilidad de la utopía, al ser esta una forma racional emancipada ligada a la consciencia de clase. La obra de arte, al ser una expresión de lo sagrado secularizado, se plantea como una tensión crítica frente a la eternidad fatalista y biologicista de lo fáustico y, en este sentido, frente a la violencia sagrada que dictamina y da pie a la decadencia. Las vanguardias europeas de la posguerra, y de las cuales Adorno estaba íntimamente familiarizado, son las concreciones no de la decadencia de la razón sino del afán utópico que busca nuevas construcciones estéticas para re-construir la *experiencia* del sujeto a partir de su propio desasosiego.

La noción de decadencia como preámbulo del totalitarismo

La noción de decadencia descansa en la supuesta *muerte de la razón*. Con el desencanto del mundo propio de la burguesía europea en relación con sus producciones, lo racional queda en entredicho. En este sentido la decadencia, a pesar de su fatalismo idealista, busca el encantamiento del mundo y de las masas a través

de la mitologización de la existencia y de la técnica. Este encantamiento es la antesala de la política mesiánica o, en términos spenglerianos, del cesarismo que, reivindicando el pasado, busca sustentar el aniquilamiento total de lo concreto por lo eterno. Esta mitologización de la existencia tiene una profunda relación con el romanticismo: en la decadencia se espera el retorno de los dioses (o de los líderes) que desarticulen lo material y le permita al hombre retornar a sus raíces, esto quiere decir, al *suelo* como sustento vital y atemporal. Las raíces se anteponen al pensamiento dialéctico (es decir, a un *pensar desgarrado, trágico* y, por ello mismo, utópico) porque celebran la identidad como *revelación* y como una manifestación epifánica en donde la historia es solo la acumulación de las experiencias sagradas de la comunidad. La manifestación teofánica de los dioses encuentra en la progresiva exaltación ritualista de la técnica su mayor profundidad en la modernidad. “Mejor es construir un motor de aviación que una nueva y superflua teoría de la percepción” (Spengler, 1998, I, p. 97). Este rechazo a la teoría en pos de la pragmatidad de la técnica busca una nueva construcción de la experiencia a partir del *furor del acero*. Ella expresa ya el ideal del *romanticismo de acero* esbozado por el nacionalsocialismo, en donde la exaltación de la muerte como método de divinización de la sociedad de masas es fundamental, retornando así a la esencia de la cultura y rechazando la idea de civilización² (expresión esta de la finitud y de lo democrático). Las construcciones ideológicas de la decadencia se transforman en las bases del genocidio, al tratar de concretizar lo eterno a través de la limpieza étnica para afirmar una identidad o el ajusticiamiento y la negación de una posibilidad-otra de comprender el mundo: Auschwitz representa dicha masacre por la eternidad. En este sentido, vale destacar que:

El genocidio “pule” a los hombres, igual que el ejército, los integra en un todo, hasta borrarles su humanidad como una anomalía. De este modo los anonimiza. En este sentido es que Auschwitz resulta la culminación de la metafísica de la identidad (su punto cumbre y su fin). La identidad, se sabe ahora, es equivalente a la muerte. A la muerte en masa, el modo más extremo de hacer coincidir a la única porción de naturaleza a la que se le otorgaba “dignidad” —el hombre— con un concepto que lo convierte en lo que ya es en la sociedad de intercambio: en cosa, pero en una cosa sin valor, en una no mercancía, en una nada. (Schwarzböck, 2011, p. 3)

² La dicotomía *Kultur/Zivilisation* en el pensamiento alemán ha sido trabajada ampliamente. La idea de *Zivilisation* expresa, a grandes rasgos, los valores liberales-democráticos y, podríamos decir, cosmopolitas; en cambio, los valores de la *Kultur* están arraigados en la idea de nación y tradición.

Esta conversión en la nada a raíz del genocidio implica asumir que los seres humanos, bajo la ideología de la decadencia, son propensos no solo a asumir la identidad como una expresión de la muerte, sino también a divinizar los componentes políticos destructivos que desencadena lo racional irracional. La pervivencia en la sociedad capitalista de la posguerra de dichos elementos, cuyo corolario es la negación de la humanidad, se manifiesta a través del nihilismo y la relativización del sufrimiento que se da por las condiciones materiales y sociales. La ideología decadente busca *pulir y armonizar* las construcciones sociales, es decir, apela a la reconciliación a través del sacrificio que exige lo sagrado. Lo que quiebra dicha armonía es la disonancia que Adorno, al desarrollarla como experiencia estética, también la eleva al plano de la ética:

Toda disonancia es, de algún modo, una parte del recuerdo [*Eingedenken*] del sufrimiento al que la dominación de la naturaleza –en realidad, finalmente, una sociedad dominante– expone a la naturaleza, y sólo en la forma de este sufrimiento, sólo en la forma del anhelo –y disonancia es siempre, esencialmente, anhelo y sufrimiento–, sólo en esta forma, encuentra al fin su voz la naturaleza reprimida. (Adorno, 2017, p. 137)

En la experiencia disonante, mezcla de anhelo y sufrimiento, los sujetos desarticulan la opresión de la razón administrada para *recordar* la posibilidad de lo utópico y poder así elaborar una ética a partir del *desgarro*. Como ideología, la decadencia forma parte del entramado que *domina a partir de lo irracional* las acciones humanas. La ética del desgarro adorniana (heredera del pensamiento dialéctico) apunta a darle voz a lo reprimido a través de la *autonomía de la obra de arte*. Frente a las construcciones de los ídolos de la decadencia, la autonomía artística se transforma no solo en la voz, sino también en el espacio de la razón que dialoga con sus propios fantasmas. La autonomía, ese *darse una ley a sí mismo* como su origen etimológico señala, edifica la utopía en cuanto esta está mediada por la reflexión con las sombras de la razón instrumental. La obra de arte, al mismo tiempo que revela la barbarie y la imposibilidad de un nuevo mundo, afirma a través del exorcismo de lo irracional la secularización y la pervivencia de los procesos míticos creando un *autos* (un *por sí mismo*) ligado a la ilustración, esclareciendo de este modo las distorsiones de la realidad producto de la ideología.

Una ley que nace del sufrimiento de la historia forma parte esencial de la justicia y de la consciencia de clase. La naturaleza de lo fáustico abole esta *experiencia de la redención* que se da en la autonomía de la obra de arte en pos del *deber ser*, es

decir, de lo meramente utilitario. Lo utilitario se transforma en lo totalitario en la medida en que termina por dictaminar *intereses* y no experiencias concretas, ni anhelos, ni transformaciones radicales del pensamiento. En este sentido, la ideología decadente perpetua el sistema capitalista al jerarquizar la vida por el deber ser, que es también un *deber volver a* formas sociales superadas por el sufrimiento. En el imperativo fáustico (que pasa a ser para Spengler un imperativo categórico) y sus fantasmagorías mágicas se evidencia la necesidad de revitalizar la cultura a través de la muerte y del capital. Si la tarea del ser humano en su desarrollo histórico ha sido la de transformar la cultura creando una *segunda naturaleza* (civilización) para afrontar las carencias y las limitaciones de su condición, el retorno que propone la decadencia es hacia la anulación de lo humano y la historia. De ahí que la muerte devenga en metafísica y que el idealismo spengleriano la exacerbe hasta sus últimas consecuencias. La crítica al accionismo que realiza Adorno es también la contestación a esta metafísica de la muerte y del sacrificio propugnada por el pensamiento fatalista-reaccionario:

A los movimientos colectivos, da igual de qué contenido, una pizca de locura les proporciona su siniestro atractivo. Mediante la integración en la locura colectiva, los individuos se aclaran con su propia desintegración; según Ernst Simmel, mediante la paranoia colectiva se aclaran con su paranoia individual. (Adorno, 2009, p. 682)

Al ser explotada la noción de decadencia por la burguesía, esta apuesta a la desintegración que conlleva al nihilismo y a la necesidad de una paradójica *locura racional* que se manifiesta en la destrucción de lo existente a partir de los movimientos de masas. Lo que se *aclara* (en el texto en alemán Adorno utiliza el verbo *werden*) y se transparenta son las formaciones sociales de la modernidad autófaga, en donde la primacía del devorar se estatuye como condición esencial de las dinámicas psicosociales. La forma como la desintegración propugnada por Spengler retorne a una *nueva manifestación de la vida* (su morfología de la historia apunta a esto) es a través del terror cósmico que ejerce el desamparo trascendental, en donde la sangre y el suelo (*Blut und Boden*) devienen en la única garantía de vida purificada de los residuos sociales y filosóficos. Al mismo tiempo que Spengler dictamina la muerte de Occidente, recurre a la *identidad numinosa*³ como medio para salvarla, haciendo de la autofagia el principio máximo de negación de toda utopía.

³ Lo numinoso es una categoría teológica y filosófica desarrollada extensamente por Rudolf Otto. El término está relacionado con las manifestaciones de lo sagrado a través del espanto y del misterio.

Algunas reflexiones sobre la noción de intelectual a partir de Adorno y Spengler

La figura y posición del intelectual se ven problematizados al revisar los distintos planteamientos expuestos hasta el momento. La perspectiva spengleriana del intelectual es esbozada en las siguientes líneas:

Ningún arte, ninguna religión puede cambiar nunca el lugar de su crecimiento. La civilización, con sus gigantescas ciudades, es la que, por fin, desprecia esas raíces del alma y las arranca. El hombre civilizado, el *nómada intelectual*, vuelve a ser todo microcosmo, sin patria, libre de espíritu, como los cazadores y los pastores eran libres de sentido. (Spengler, 1998, II, p. 145)

La civilización, para la mirada spengleriana del mundo, es el origen del desarraigo y de la negación de la identidad. Las ciudades, al mismo tiempo que ritualizan nuevas formas de producción (la mercancía y la construcción de la ciudad están íntimamente relacionados), desarticulan las dos expresiones por antonomasia del alma: el arte y la religión. Ambas formas apelan a la construcción de una identidad fetichizada. La primera a través del embrujo de los objetos (en donde los sujetos terminan siendo engullidos por ellos); la segunda, a través de la nostalgia por lo perdido.⁴ Si para Adorno el arte es expresión del sufrimiento de los que no tienen voz, para Spengler el arte (especialmente el expresionismo) es síntoma de la muerte de lo bello. La construcción de lo civil se da, para Spengler, por la supresión de las manifestaciones arquetípicas que le otorgan una identidad nacional y cultural a lo que denomina *las razas*. El cosmopolitismo alienta el retorno hacia la interioridad enajenada (microcosmos), radicalizando así la fetichización de la pseudo privacidad y negando el *sentido sagrado total* que provee la patria. Bajo esta mirada, el *nómada intelectual* es la expresión de la decadencia porque no posee un sentido metafísico e integrador del mundo, sino la zozobra de encontrarse aplastado por las condiciones materiales y sociales de su tiempo. En contraposición a esta figura, Spengler realza la del aldeano:

Usamos este término para ilustrar las profundas conexiones que existen entre la decadencia y la necesidad de sus ideólogos de instaurar un nuevo reino religioso (el totalitarismo político es su manifestación más palpable) a partir del tono profético.

⁴ Las reflexiones que realiza Spengler sobre la ciudad abundan en los dos tomos de la *Decadencia de Occidente*, a veces de manera breve y otras de forma más extensa. Véase como ejemplo las pp. 139-166 (II), en donde le dedica todo un capítulo al problema de la ciudad y el campo.

El aldeano es el hombre eterno. Vive independiente de toda cultura. La cultura anida en las ciudades. El aldeano precede a la cultura y sobrevive a la cultura. Ensimismados, se perpetúan los aldeanos de generación en generación, circunscritos a los oficios y actividades de la tierra, almas místicas, entendimientos secos, atados a lo práctico. (Spengler, 1998, II, p. 154)

El aldeano, como figura mitificada, rompe la dicotomía *Kultur/Zivilisation*. Esta ruptura es aparente y contradictoria. Spengler trata de construir “tipos ideales”, es decir abstracciones, negando la fuerza utópica de los movimientos campesinos en la historia. La abstracción pasa, de esta forma, a ser el pilar fundamental del pensamiento reaccionario y decadente, al mismo tiempo que aspira a afianzar una *identidad eterna*. Lo seductor del aldeano estriba en su supuesta sumisión al estar atado a la fuerza de trabajo. El retorno al feudalismo se sitúa, en este sentido, como una supuesta superación del desgarramiento moderno entre cultura y civilización. Esta necesidad de retornar a ciertos elementos feudales propios de las tendencias *völkisch* es el preámbulo a la construcción totalitaria de la identidad en la Alemania nacionalsocialista. Cabe destacar que:

The national aspect of German interwar “cultic” religiosity is captured by the concept *völkisch*. It refers to the sense of being grasped by the reality of the nation as an ‘objective category’ involving descent, history and culture, thus creating a ‘racially’ uniform community called *Volksgemeinschaft*. (Poewe & Hexham, 2009, p. 678)

Vista desde esta perspectiva, la *Volksgemeinschaft* consiste en el silencio político, el ensimismamiento y las *almas místicas* que perpetúan la obediencia a la palabra del líder-dios. El nomadismo intelectual, al estar ligado a los procesos de ilustración, se transforma en la posibilidad de romper con dicha subordinación identitaria y configurarse como una fuerza emancipadora que permite sacudir y provocar la consciencia de clase. Nomadismo intelectual y utopía, en este sentido, se entrelazan. “Sólo se designarán con el nombre de utopías, aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época” (Mannheim, 1993, p. 169). Si seguimos esta definición de la utopía, la praxis juega un papel fundamental, mas el problema estriba en que la utopía adorniana mantiene una *distancia teórica con la praxis*.

Como se ha observado, la praxis, para Adorno, tiene el peligro de desplegarse como un hechizo que invoca lo irracional. Si la trascendencia de la utopía

se concretiza según Mannheim en la praxis, en el caso de Adorno será a través del nomadismo intelectual, es decir a través de la teoría, en donde los sujetos puedan pensar en el porvenir. A su vez, la praxis que se desarrolla en la obra de arte nace de la alienación contra la alienación y es en ella donde Adorno sustenta también su visión utópica. La toma de consciencia que nace de la utopía es lo que posibilita el derrumbe de un tiempo histórico, con los peligros y las esperanzas que ello conlleva. La *destrucción del orden existente* (del mundo administrado) se desarrolla a partir de la crítica de la cultura y de sus manifestaciones totalitarias y no desde la mera acción que deviene en una apología de la violencia. La acción está mediada por la ideología y de ahí su peligro para lo utópico. Por ello Adorno apela a la obra de arte como forma de restituir la praxis, ya que está mediada por la reflexión sobre la condición histórica y material del artista y de la sociedad.

Al principio del presente trabajo se citaron las líneas finales del ensayo que Adorno le dedica a Spengler. En el texto en alemán, hay una palabra fundamental que se escapa en la traducción: *wortlos*. En esta se encierra la utopía para Adorno, en lo *sin palabra*. Tanto el intelectual como el artista le dan forma al silencio. El lenguaje y lo comunicativo nacen de la no-expresión. En este sentido, ambos se encuentran en un *estado embrionario*, construyendo a través de la reflexión y la praxis las experiencias concretas de la utopía. Estas experiencias están íntimamente relacionadas con lo femenino. “El orden colectivista ascendente es la ironía de los sin clase: en el burgués, tal orden liquida a la par la utopía que una vez se alimentó del amor de la madre” (Adorno, 2001, p. 19). La colectivización y los núcleos sociales que ha desarrollado el capitalismo llevan en sí el aniquilamiento de lo materno. La utopía, al ser degradada por los intereses mercantiles, queda relegada del pensamiento. El hogar y el calor de la madre son neutralizados por la enajenación, y la socialización deviene, por ello, en un acto traumático. Esta separación del mundo femenino que se transforma en dolor es lo que impulsa al intelectual y al artista a construir modos de lidiar con la realidad, al ser despojados de la infancia por la violencia de la sociedad. Frente al orden paternalista burgués y estatal que constituiría ese *salir al mundo*, lo maternal es la contención de la locura colectiva de lo racional irracional. Con la muerte del amor de la madre, la obra de arte y la producción filosófica tratan de reconstruir las *experiencias utópicas* y, por ende, un lenguaje humanizado en medio de la barbarie. Lo *sin palabra* se transforma en lenguaje al ser expresados por los intentos de emancipación que el arte y el pensar esbozan.

A modo de conclusión

Tanto la decadencia como la utopía recurren a la memoria y al futuro como acervo e impulso constructor. La posición intelectual de Adorno consiste en adentrarse en la desesperanza y las contradicciones de su tiempo histórico para desarticular los mecanismos capitalistas y de falsa consciencia que, en el mundo actual, han ido perfeccionándose a través de la industria cultural y las redes. La vigencia de Spengler estriba en que su relativismo histórico ha devenido en una profecía ciega para los identitarios desamparados en un mundo globalizado. La visión apocalíptica spengleriana se ha “materializado” bajo esta perspectiva y ha sedimentado la lucha por la identidad numinosa. A diferencia de los ideólogos decadentes que apuestan a la desintegración, la utopía apuesta a la esperanza. “La esperanza no es el recuerdo conservado, sino el retorno de lo olvidado” (Adorno, 2003, p. 135). En este retorno de lo olvidado, que es también el regreso de la barbarie y del sufrimiento, se cifra la esperanza utópica y el peligro de la resurrección de la cultura. Entre la nostalgia feudal y totalitaria y la apuesta por una sociedad emancipada a través del recuerdo del sufrimiento, Spengler y Adorno siguen ofreciendo dos posibilidades políticas para afrontar los problemas políticos y éticos de la modernidad. En este sentido, el presente artículo buscó contraponer dichas apreciaciones éticas y políticas para articular las contradicciones inherentes en cada intelectual y volver a revitalizar tanto la figura de Adorno como la de un autor clave dentro del pensamiento alemán como Spengler.

Referencias bibliográficas:

- Abensour, M. (2019). *Utópicos I. El proceso de los maestros soñadores*. Buenos Aires: Editorial Marat.
- Abruzesse, A. (2004). “Cultura de masas”. *Cuadernos de información y comunicación*, 9, pp. 189-192.
- Adorno, T. W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- _____ (2001). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. España: Taurus.
- _____ (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bloch, E. (2017). *¿Despedida de la utopía?* España: A. Machado Libros.
- Castillo Fadic, G. (2003). “Negatividad, esperanza y margen en la estética de Theodor W. Adorno”. *Revista Aisthesis*, 36, pp. 29-48.

- Dietrich, Barón de Holbach, P.H. (2000). “La función de las representaciones religiosas”. En K. Lenk (Comp.), *El concepto de ideología* (pp. 57-60). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Mannheim, K. (1993). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mitidieri, C.F. (2017). “El arte como promesa de felicidad que se rompe. El potencial utópico del arte en el pensamiento de Th. W. Adorno”. *Agora Philosophica*, 35/36, pp. 106-118.
- Poewe, K.; Hexham, I. (2009). “The Völkisch Movement beginnings of National Socialism: Its intrusion into the church and its antisemitic consequence”. *Religion compass*, 3(4), pp. 676-696.
- Schwarzböck, S. (2011). “Adorno, el materialismo y los derechos humanos”. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_4/schwarzbock_mesa_4.pdf
- Spengler, O. (1998). *La decadencia de Occidente*. 2 Tomos. Madrid: Espasa Calpe.
- Therborn, G. (1987). *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Susie Guillory Phipps contra el Estado de Luisiana: una historia de lucha por la identidad racial en los Estados Unidos de América de los años setenta y ochenta

Susie Guillory Phipps v. the State of Louisiana: A story of struggle for racial identity in the United States of America in the 1970s and 1980s

Valeria L. Carbone
Universidad de Buenos Aires
vcarbone.sit.ides@gmail.com

Resumen

A partir de la causa judicial llevada adelante por Susie Guillory Phipps contra el Estado de Luisiana (1977-1982), proponemos un análisis introductorio a la (re)construcción de las nociones de racismo, raza e ideología racial en el devenir histórico de Estados Unidos de América. Teniendo en cuenta que raza no es una entidad fija sino un conglomerado de significados que aparece como principio organizativo fundamental de las relaciones sociales, y dada la centralidad del sistema jurídico-legal para racionalizar e institucionalizar el racismo, la raza y la ideología racial, abordaremos el caso Phipps como *exemplum* de estos procesos. Exploraremos cómo las nociones mencionadas se reelaboraron en un momento histórico específico –las décadas de 1970 y 1980– en pos de su supervivencia, y qué funcionalidad adquirieron en el contexto de la reconfiguración de las relaciones raciales que se produjo con la desarticulación legal del sistema que desde fines del siglo XIX hasta mediados de la década de 1960 sustentó el sistema de jerarquía racial estadounidense conocido como Jim Crow.

Palabras clave: racismo; raza; ideología racial; Estados Unidos de América; Susie Guillory Phipps.

Abstract

From the court case brought forward by Susie Guillory Phipps against the State of Louisiana (1977-1982) we offer an introductory analysis to the (re)construction of the notions of racism, race and racial ideology in the historical development of the United States of America. Considering that race is not a fixed entity but a conglomerate of meanings that appears as the fundamental organizing principle of social relations, and given the

judicial and legal system's centrality to the rationalization and institutionalization of racism, race and racial ideology, we will use the Phipps case as model example. We will explore how the aforementioned notions were revised at a specific historical moment (70s and 80s) in pursuit of their survival, and we will examine their functionality in the context of the transformation of racial relations that occurred with the legal demise of the system that until the 1960s sustained the US racial hierarchy known as Jim Crow.

Keywords: *racism; race; racial ideology; United States; Susie Guillory Phipps.*

Mi madre dice que soy Criollo. Mi maestra me ha dicho que soy negro. Algunos europeos, que soy "de color", y otros me llaman nigger. ¿Quién soy? Aline St. Julien

JAYNE

Nadie era blanco antes de llegar a América. Tomó varias generaciones y una gran cantidad de coerción, antes de que este se convirtiera en un país blanco.

JAMES BALDWIN

Presentación: Susie Guillory Phipps contra el Estado de Luisiana

Corría el año 1977. Susie Guillory Phipps, ante la necesidad de tramitar su pasaporte, solicitó al registro civil una copia de su partida de nacimiento. Fue cuando descubrió, consternada, que –según el *Bureau of Vital Statistics* (Oficina estadual de Estadísticas Vitales)– para el Estado de Luisiana (Estados Unidos de América) ella era una persona negra. Descendiente de un plantador francés (John Gregoire Guillory) y una de sus esclavas (Margarita), se le asignó –más de 200 años después– la categoría de “persona de color” de acuerdo a una ley de 1970. Por ese entonces, el movimiento negro por los derechos civiles de las décadas de 1950 y 1960 se perfilaba ya como una supuesta “victoria ideológica” sobre el racismo de la sociedad estadounidense, por lo que la ley solo reforzaba la noción de que aquel que tuviese al menos 1/32 de sangre negra (“una gota”) sería considerado “de color”.

Phipps decidió demandar judicialmente al Estado de Luisiana para que este modificara la clasificación racial que le había sido otorgada (negra) y se le asignara aquella con la que se identificaba (blanca). En el juicio, se escucharon incontables testimonios, entre ellos, los de algunos parientes (de “raza negra”) de Phipps, quienes aportaron significativas declaraciones:

Una tía, Virginia Fretty, hermana de la madre de la Sra. Phipps, dijo: “Bueno, siempre seguí a las personas de color”. Otra tía, Alcina Jordan, dijo: “Fui criada como una per-

sona de color”. Un tío, Victor Jordan, explicó cómo supo que era una persona de color: “Bueno, simplemente los seguíamos. A dónde iban, íbamos nosotros, y así es como fuimos criados, como crecimos, ya que esa es la forma en que vivimos. (Jayne, 1982)

El abogado de Phipps, por su parte, presentó el testimonio del antropólogo Munro Edmonson, quien afirmó:

No hay tal cosa como una “raza pura”, no hay forma de determinar qué porcentaje de sangre negra tenía el antepasado esclavo de la señora Phipps y, por lo tanto, no hay forma de establecer qué tan negra Susie Phipps es. [...] los estudios genéticos más modernos demuestran que los negros en los Estados Unidos [de América] tienen un 25 por ciento de genes blancos, y que los blancos tienen al menos un 5 por ciento de genes negros, y según estas estadísticas, basándonos en la ley de 1/32vo, toda la población nacida en Luisiana debe considerarse como de raza negra. (Domínguez, 1986)

Seguidamente, el fiscal por el Estado de Luisiana presentó el testimonio de un genealogista, quien determinó que Phipps tenía 3/32 de sangre negra, por lo que debía ser considerada como tal. En 1982, la Corte Suprema del Estado en un resonante fallo convalidó la ley de 1970 y sentenció que la clasificación racial en base a la “gota de color” era constitucional. Habiéndose creído blanca durante toda su vida (Ebony, 1983), Phipps se convirtió sentencia judicial mediante, en una persona de raza negra. Para Gregory Jaines, de *The New York Times*, periodista asignado a la cobertura del caso, el proceso judicial no era uno más, sino que encerraba profundas implicancias socio-culturales e ideológicas:

La historia, una historia tan antigua como el país mismo, tiene elementos antropológicos y sociológicos particulares a esta región [el sur estadounidense], y su mensaje, en los Estados Unidos [de América] de 1982, es que es mucho mejor ser blanco que negro. Algunos negros de Nueva Orleans están aplaudiendo a la mujer. (Jayne, 1982)

Dado el *exemplum* propuesto, a continuación, se analizará la (re)construcción y centralidad de las nociones de racismo, raza e ideología racial en el devenir histórico de Estados Unidos de América y su centralidad en el sistema jurídico-legal norteamericano. Paso seguido, se retomará el desarrollo de la causa judicial iniciada por Phipps, para explorar cómo el caso propuesto permitió un ensayo de relaboración de las nociones planteadas en un momento histórico específico –los años setenta y ochenta del siglo XX– en pos de su supervivencia. Asimismo, se

indagará sobre la funcionalidad que estas categorías analíticas adquirieron en el contexto de reconfiguración de las relaciones raciales que surgió con la desarticulación del sistema de segregación racial conocido como Jim Crow.

La construcción de la noción de raza (negra) en el ámbito jurídico-legal: una breve historia

Ya fuese desde el ámbito legal, científico, filosófico o religioso, históricamente se trataron de establecer definiciones de raza y caracterizarlas de manera tal que se pudiera clasificar a las personas en categorías estancas. La historia de Phipps sugiere que los seres humanos no pertenecemos a una raza determinada, sino que se nos asigna una categoría prescrita que, en el caso estadounidense, está dada por el color de la piel y la ascendencia. Solo eso podría de alguna manera explicar cómo aquellos que son considerados “negros” en Estados Unidos de América (todos los que tengan “una gota” de sangre negra), no lo sean en otros países como Brasil, donde dado el alto índice de mestizaje de la población y la existencia de categorías raciales auto-identificativas, la mayoría de la población es blanca o morena, y negros pueden ser todos, o ninguno (Anyá, 2006, pp. 37 y 45). En definitiva, se trataría de una cuestión de percepción acorde a un contexto dado. Como diría el politólogo brasileiro Fábio Reis, “pensar que cualquier persona con una gota de sangre negra es negro, es lo mismo que considerar a cualquier persona con una gota de sangre blanca, blanco” (Anyá, 2006, p. 41).

Desde el primer censo poblacional realizado en 1790, las categorizaciones raciales han cambiado incontables veces en los Estados Unidos de América. Antes del movimiento por los derechos civiles de mediados del siglo XX, las categorías raciales predominantes eran principalmente dos (blanco/negro), solo con algunas excepciones. “Blanco” refiere a aquel de “ascendencia europea, del Norte de África o Medio Oriente... tales como irlandeses, alemanes, italianos, libaneses, árabes, marroquíes, o caucásicos” y “negro” designa a los descendientes de “cualquiera de los grupos raciales negros de África” (Karen R. Humes, 2011, p. 3). Y entre ellos, una serie de variantes ubicadas entre ambos polos (*mulattos*, *quadroon*, *octoroon*, *melungeons*) que desaparecieron hacia 1900 cuando se estableció el binomio clasificatorio W/B (*White/Black*). En 1977, el gobierno federal implementó la *Office of Management and Budget Directive (OMB) 15*, un modelo para recopilar datos censales que solo consideró cuatro “razas”: amerindia, asiática o de las islas del Pacífico, negra y blanca, a las que se agregaron dos “grupos étnicos”: hispanos y no-hispanos, los que podían tener cualquier identidad racial (U.S. Census Bureau, 2001). Estos dos “grupos étnicos” contaban con una

característica particular: los “hispanos” sin “evidente” ascendencia indígena o negra eran blancos en algún sentido, pero aún podían ser considerados como un “otro”. En 1994, tres Estados establecieron la polémica categoría “multirracial” para los descendientes de matrimonios “mixtos”. Para el censo del año 2000, se definieron no cuatro, sino siete categorías mutuamente excluyentes: blanco, negro o africano-estadounidense, amerindio o nativo de Alaska, asiático, nativo de Hawái u otras islas del Pacífico, “alguna otra raza, y dos o más razas”. La categoría “dos o más razas” representa a todos los encuestados que declaran pertenecer a más de una raza” (U.S. Census Bureau, 2001). Fue ese año que el U.S. Census Bureau reconoció que las categorías raciales en los Estados Unidos de América “generalmente reflejan una definición social de raza reconocida en este país que no se ajusta a criterios biológicos, antropológicos o genéticos” (U.S. Census Bureau, 2001).

Si estas categorías raciales no responden a “criterios biológicos, antropológicos o genéticos”, hemos de interrogarnos a qué responde su surgimiento, evolución y pervivencia. Objeto de continua impugnación sobre su definición y significado, estas categorías raciales se fueron transformando y haciéndose cada vez más específicas y taxativas. Esto demuestra que “raza” como categoría explicativa, no define o por sí sola explica determinados procesos históricos, sino que es un concepto que debe ser “explicado” (Fields, 1990, p. 100).

Así, entendemos “raza” como una construcción histórica, producto de una estructura dada por relaciones socio-económicas y de poder político, de dominación y explotación, establecidas en un momento histórico determinado, y sustentada por una ideología racial. La noción de raza se encuentra intrínsecamente ligada a la de clase social, por lo que la idea de lucha de clases resulta esencial para entender la centralidad del racismo y de la raza en el devenir histórico estadounidense. Mientras que “raza” se utilizó como categoría para referir a la existencia de diferencias “innatas” que naturalmente distinguen y separan a los seres humanos en distintivos grupos “raciales”, en Estados Unidos de América la “raza negra” se presentó como una construcción convertida en consenso hegemónico basada en la idea de que negro es todo aquel con “algún rastro de ascendencia negra africana”. Determinada según la “regla de una gota”, se trata de una categoría social y culturalmente construida y aceptada que otorga y determina un status definitivo en la sociedad.

Como referimos, esta “regla” de la “gota de color” como factor determinante de la raza, y esta última como determinante de la posición social, sufrió alteraciones a lo largo del tiempo. Y fue a través del sistema jurídico-legal que se racionalizó

en una “ideología racial” de supremacía de la raza blanca/inferioridad de la raza negra que prescribió qué grupos y según qué características serían portadores de beneficios o castigos en función de esas mismas características distintivas. Tomamos la noción de “ideología racial” de la historiadora afro-estadounidense Barbara J. Fields, a través de la cual explica cómo en un momento histórico discernible, un grupo particular que sustenta el poder en una sociedad, y con ello, una cierta visión de la realidad, de las relaciones socio-económicas y del ejercicio del poder político, construyen una ideología que les permita justificar —a través de una categoría como la de “raza”— la dominación de un grupo sobre otro. En palabras de la autora, la ideología es

el vocabulario de la vida cotidiana, a través del cual las personas comprenden medianamente la realidad social en la que viven y que construyen día a día. Es el lenguaje de la conciencia adecuado al modo particular en el que los seres humanos se relacionan con otros seres humanos. Es la interpretación de las relaciones sociales a través de las cuales esos seres humanos crean y recrean su ser colectivo en todas las variantes que pueda asumir: familia, clan, tribu, nación, clase, partido, empresa comercial, iglesia, ejército, club, y otras. Como tales, las ideologías no son ilusorias sino reales, tan reales como las relaciones sociales que sostienen. Las ideologías son reales pero eso no significa que sean científicamente acertadas, ni que proporcionen un análisis de las relaciones sociales que pudiera parecer lógico a cualquiera que no tenga una participación ritual en esas relaciones. (Fields, 1990, p. 110)

La construcción de este sistema jurídico-legal se remonta al período colonial, cuando en época tan temprana como 1662 hizo su aparición la “regla de una gota”. La colonia de Virginia, en aras de reforzar la institución de la esclavitud a través de la subyugación de la población de una determinada ascendencia u origen, y preservar la pureza racial de la otra, estableció lo que llamaron *one-drope rule*, al instituir que cualquier persona con sangre “mixta” heredaría la condición racial de la madre. Esta ley fue pensada estrictamente para definir la situación legal de los hijos de plantadores blancos y esclavas negras, usualmente producto de violaciones y relaciones sexuales forzadas (Kluger, 2010). Con este precedente, en 1664 la colonia de Maryland aprobó una ley que determinó la condición de “esclavo de por vida”, igualmente siguiendo la línea materna. Dos décadas después, una ley de 1682 convirtió en esclavos a todos los sirvientes no-cristianos importados. Dado que solo indígenas y africanos encajaban en esta descripción, y que en 1667 se había establecido ya que la conversión al cristianismo no mo-

dificaba la condición de persona esclavizada, esta ley permitió el desarrollo de la esclavitud sobre un fundamento “racial” (en este caso, religioso). Fue debido a esta legislación que indígenas y negros pasaron a ser considerados como parte de una misma “clase” de personas. Posteriormente, en 1691 se ilegalizó la liberación o emancipación de los esclavos, y simultáneamente se autorizó la captura y venta en calidad de esclavo de todos los negros, mulatos e indios emancipados.

Hacia comienzos del siglo XVIII, la colonia de Virginia definió a cualquier “hijo, nieto o bisnieto de un negro” como mulato (1705), categoría que hacia mediados del siglo XIX cayó en desuso. Ese mismo año, una ley no solo prohibió a los esclavos poseer bienes personales, sino que transformó a los negros esclavizados en “propiedad heredable”, equiparable a otros bienes muebles e inmuebles. A los negros libres se les vedó legalmente el ejercicio del poder político, de adquirir propiedades o de servir en la milicia. Así, mientras los negros libres perdían derechos adquiridos y la negritud se asociaba cada vez más a la esclavitud y a las condiciones (socio-económicas, políticas y culturales) que aparejaba, los blancos adquirieron ciertos “privilegios” que claramente comenzaron a asociar con su “condición de ser blancos”.

El control social de grupos oprimidos según determinadas características distintivas (posible a través de legislaciones restrictivas, coercitivas, coactivas y punitivas) se transformó en un instrumento central para el surgimiento del concepto de *whiteness* o “condición de ser blanco” como un elemento que otorga un cierto status social o privilegio dentro del conjunto social. Richard Dyer afirmó que la “condición de ser blanco” ha sido terriblemente eficaz para la formación de coaliciones de grupos con intereses dispares. “Mucho más efectiva que la clase social”, la “condición de ser blanco” fue lo que permitió que —a pesar de las diferencias culturales y/o nacionales— distintos grupos actuaran en contra de sus propios intereses (de clase) (Dyer, 1997, pp. 19-20). Dado que la condición de ser blanco conlleva ciertas recompensas y privilegios, y determina una posición en la jerarquía social, disfrutar de sus atributos generó ciertas dinámicas para preservar o determinar quiénes serían los portadores de esos privilegios. Por ello, dadas las ventajas de la condición de ser blanco en términos de poder, privilegio y bienestar material, “vale la pena luchar por quien es considerado blanco y quien no —luchar para excluir a algunos y estratégicamente incluir a otros” (Dyer, 1997, p. 52).

Los ejemplos referidos evidencian cómo, antes de la revolución de Independencia, las leyes coloniales buscaron consolidar y perpetuar la supremacía de la clase dominante, blanca por antonomasia. Su propósito ulterior fue el de suprimir a la clase baja de trabajadores y pequeños agricultores, tanto blancos como negros, y

preservar el poder de la élite local de plantadores y comerciantes. En el proceso la mayoría blanca también se vio privada de sus derechos políticos al no cumplir con los requisitos, debido a que la mayoría de los estados limitaron los derechos políticos y electorales a los hombres blancos que cumplieren con determinados requisitos de propiedad (poder adquisitivo o propiedad de la tierra). Así, y como destaca el historiador Manning Marable, “blancos y negros pobres a veces cooperaron entre sí para desafiar al statu quo político conservador. La Revolución dividió profundamente a la élite colonial blanca y desató un movimiento popular y democrático entre las clases bajas” (Marable, 1999, pp. 3-4).

Por ello mismo, luego de la revolución de Independencia, inmediatamente se reforzaron los mecanismos legales y jurídicos que institucionalizaron la dominación de la población negra (libre y esclava) y la superioridad de la blanca, dividiendo a los sectores populares en el proceso. En la Convención Constituyente de 1787 se determinó, en lo que fue el Compromiso de los 3/5, que por cuestiones impositivas y de representación política un esclavo sería considerado “como 3/5 de un hombre libre”.¹ La Constitución se encargó luego de proteger los derechos de la clase esclavista, condonando y legalizando tanto la esclavitud como el comercio de esclavos: en su artículo 1, sección 9, estipuló que “la migración o importación de personas que cada Estado considere apropiado admitir no será prohibida antes del año 1808, aunque se podrá imponer un impuesto a esta importación, que no excederá los 10 dólares por persona”. La esclavitud no solo quedó legalizada, sino que se la reforzó al fomentar el incremento del comercio de esclavos antes de 1808, cuando se abría la puerta a su posible prohibición. Por su parte, el artículo 4 allanó el camino para la sanción de las leyes de esclavos fugitivos de 1783, al exigir la devolución a su dueño de todo esclavo recapturado, y prometió asistencia federal a los Estados en los que se sucedieran rebeliones de esclavos (Marable, 1999, pp. 8-9).

¹ Es importante aclarar que el artículo 1, sección 2 de la Constitución refería a “hombres libres” (ya fuesen afro-descendientes o de ascendencia europea) y a “otros hombres” (como sinónimo de esclavos). Si bien la referencia es implícita, el documento no refiere a “blancos” o “negros”, siquiera a esclavos. El tema era determinar si los propietarios de esclavos tenían ventaja sobre los ciudadanos que no tenían esclavos. Los delegados que se oponían a la esclavitud habían propuesto que solo contarán (para el pago de impuestos y proporcionalidad en términos electorales) los habitantes libres de cada Estado. Los delegados esclavistas, por su parte, abogaron por considerar a “otros hombres” en su totalidad, dándoles la ventaja de una mayor representación (establecida en base a la cantidad de habitantes). El Compromiso de los 3/5 redujo el poder de los Estados esclavistas en relación a su propuesta original en términos de representación electoral, pero las aumentó en relación a la propuesta de los Estados del norte. Asimismo, les dio una ventaja a los Estados libres en cuestión tributaria, ya que estableció un acuerdo mayor a los 0/5 que los esclavistas hubiesen preferido en este punto.

Seguidamente, en 1790 una ley limitó el derecho de naturalización solo a “personas blancas libres” de “buen carácter moral” (lo que excluyó a libertos, esclavos y, más adelante, inmigrantes de origen asiático), y en 1792 se sancionaron las primeras leyes segregacionistas específicamente dirigidas a negros libres. Gradualmente la mayoría de los Estados del recientemente independizado Estados Unidos de América limitaron o vedaron los derechos electorales de los negros libres que aún gozaban de esa prerrogativa, e incluso se les prohibió ejercer ciertas actividades económicas, oficios y profesiones: se les negó el derecho a adquirir tierras, se les prohibió hospedarse en hoteles y comer en restaurantes. Se impusieron requisitos de propiedad y alfabetización para dificultarles el ejercicio de sus derechos políticos, y en algunos estados como Pensilvania e Indiana directamente se les prohibió votar. En 1805, Maryland inhibió a los negros libres de vender trigo, maíz o tabaco sin una licencia estadual, atentando contra su fuente de trabajo y progreso económico. En 1807, Ohio aprobó una ley obligando al empadronamiento de los negros previo pago de 500 dólares, lo que condujo a que muchos abandonaran el Estado. Solo podían contraer matrimonio con autorización previa, se les prohibió demandar a, o testificar contra, personas blancas. Se determinó legalmente que las mujeres esclavas “no podían ser violadas” (avalando situaciones de violencia de género y criminalizando denuncias o acciones legales). Estados como Alabama aprobaron leyes que ordenaban dar 100 latigazos a cualquier esclavo que supiera leer o escribir, e impusieron restricciones para imposibilitar el derecho al voto y la afiliación sindical (Marable, 1999, p. 10).

Si bien la tendencia no podía ser más clara, el sistema se reforzó con un fallo de la Corte Suprema de Justicia que, a mediados del siglo XIX, sentó precedente e implicó un verdadero hito en la racionalización y legitimación de la teoría de inferioridad racial de los negros. En 1857, en *Dred Scott vs Sandford*, directamente se negó el derecho de ciudadanía a los negros, fueran o no esclavos. Este caso es históricamente emblemático porque ofreció una definición restrictiva de ciudadanía (Erman, 2008, pp. 1160-1161), determinó la condición cívica de los negros libres (negándosela) y –en consonancia con ello– clarificó y legalizó las premisas básicas de la ideología racial estadounidense, estableciendo legal y jurídicamente la inferioridad de la población negra (Levinson, 2007, pp. 53-54). Dred Scott, un esclavo que previamente pero sin éxito había tratado de comprar su libertad, inició en 1846 una demanda judicial para obtenerla. Cuando su caso llegó a instancias de la Corte Suprema de Justicia Federal, la misma resolvió negarle la libertad aduciendo una simple premisa: Scott era negro, condición que por sí sola no solo le negaba la libertad en todo el territorio de la Unión sino el

derecho de reclamarla (Finkelman, 1997, pp. 1-4). Por un lado, la Corte catalogó jurídicamente a los esclavos como “bienes muebles heredables”. Por otro, calificó a los negros (libres o no) como ineptos para la ciudadanía,

seres de un orden inferior, y en conjunto, no aptos para asociarse con la raza blanca, ya sea en las relaciones sociales o políticas, y en tanto inferiores, carentes de derechos que deban ser cumplidos o respetados por el hombre blanco. (Vishneski, 1988)

Luego de la crisis que implicó la guerra civil (1861-1865) y la emancipación de los esclavos (1863) para las relaciones raciales, y para las formas y prácticas de la ideología racial, se abrió un intenso período de “adaptación de la sociedad norteamericana al fin de la esclavitud” (Foner, 1990, p. xvi). Durante la era de la segregación racial (que siguió a la era de la esclavitud como sistema de producción económica, de explotación de la mano de obra y de organización socio-política y dominación cultural), el sistema de Jim Crow reconstituyó las prácticas legales y consuetudinarias que habían permitido la dominación de los negros “como consecuencia de su inferioridad innata”. En primera instancia, hubo que (re) clarificar quién formaba parte de este grupo, para lo cual no solo se tomó como parámetro el color de la piel, sino la ascendencia. Con el surgimiento del sistema de Jim Crow, a partir de legislación que legalizó prácticas de segregación racial en todos los espacios sociales, no solo se segregó a la población negra en todos los aspectos de la vida pública, confinándolos a servicios separados, desiguales e inferiores económica, educativa y socialmente, sino que en 1866 se decretó que toda persona con una cuarta parte o más de sangre negra, sería considerada una “persona de color”. En 1910, el porcentaje de sangre que definía la negritud de una persona cambió a 1/16, y en 1924, con la sanción de la Ley de Pureza Racial de Virginia, se definió que una persona negra era aquella “con cualquier rastro de ascendencia africana”.

La “regla de una gota” surgió como una regla inventada para determinar quién era negro y quien no lo era, y sus modificaciones jurídico-legales hicieron que una misma persona pudiese automáticamente cambiar de raza. Y si bien la raza humana es (biológicamente) una sola, la raza como sistema de clasificación apela a distinciones biológicas/físicas para diferenciar socialmente quien pertenece a una u otra “raza” con objetivos meramente políticos (Roberts, 2011, p. 10). Pero históricamente también se recurrió a otros indicadores para ayudar a determinarla, tales como el comportamiento, el lugar de residencia, el origen nacional, la religión y las tradiciones culturales. Sin embargo, el hecho de que los seres

humanos se encuentren divididos en razas en un sentido político (y no biológico), no significa que las razas no sean reales: existen en tanto sistema de agrupación de los seres humanos (Roberts, 2011, p. 5).

Tomamos como referencia la premisa de los sociólogos Michael Omi y Howard Winant, quienes consideran que, en el caso estadounidense, la raza es un elemento central en una particular cosmovisión del mundo. La misma se presenta como una construcción socio-cultural dada por relaciones sociales de poder específicas en un contexto histórico dado que evolucionó en función de cambios históricos determinados. Los procesos históricos “forman, transforman, destruyen y reforman” las nociones de raza y las categorías raciales que llevan aparejadas. En continua transformación, la raza no es una entidad fija sino un conglomerado de significados que confiere un significado racial a las identidades, las prácticas y las instituciones, y aparece como principio organizativo fundamental de las relaciones sociales, irreducible a cualquier otra fuerza social (Winant, 1994). Dada la referida centralidad del sistema legal para racionalizar e institucionalizar el racismo, la raza y la ideología racial, apelamos al caso Phipps como *exemplum* para evidenciar cómo, en un momento histórico específico, se apeló a la reelaboración de las nociones propuestas en pos de su supervivencia en el complejo contexto de la reconfiguración de las relaciones raciales, la cual se produjo con la desarticulación legal del sistema ideológico-jurídico sobre el que desde fines del siglo XIX hasta mediados de la década de 1960 se había sustentado todo el sistema de jerarquía racial estadounidense.

La controvertida legislación de Luisiana de 1970

Desde la sanción de la Ley de Pureza Racial en 1924 hasta fines de la década de 1960, lo que para el Estado de Luisiana determinaba la clasificación de una persona como “negra” era contar en su árbol genealógico con algún rastro de ascendencia negra africana. Y fue en el año 1970 que ese “rastros” se convirtió nuevamente en una medida matemática. ¿Cómo se produjo esta transformación? Según Gregory Jaines:

En la mayor parte del país, la raza simplemente se define según lo que los padres declaran al momento de tramitar la partida de nacimiento, sin preguntas de por medio. El principal propulsor de la ley de Luisiana, un abogado de Nueva Orleans que pidió preservar su anonimato, dijo que en ese momento representaba a una familia blanca cuyo hijo fue registrado como negro en su partida de nacimiento porque cuando la documentación pasó por la Oficina estadual, alguien vio el nombre y

se percató de que la familia tenía algún rastro de sangre negra. Un problema de fracciones. El abogado investigó la historia genealógica de la familia y se encontró con que el niño podía tener 1/256 de sangre negra”. Afirmó que fue a la Legislatura con esta evidencia y lo que siguió fue: “Me enredé en una discusión con algunos funcionarios, quienes comenzaron la puja con 1/128, y sólo para tener algún poder de negociación retruqué con un *octaroon*, es decir, 1/8. Finalmente, llegamos a un acuerdo con 1/32. No hubo más debate. (Jayne, 1982)

Es decir, las condiciones y términos de lo que implicaba una “reclasificación racial” se realizaron en una oficina pública, en un debate arbitrario, sin fundamentaciones científicas, biológicas, antropológicas, genéticas o morales. Dicho “debate” derivó en una polémica legislación que no solo delimitó los (nuevos) parámetros de la negritud, sino que restringió los términos de acceso y pertenencia a la raza blanca en un Estado con una larga y violenta historia de racismo, esclavitud y segregación racial.

Mientras Luisiana sancionaba esta ley de 1/32 de sangre negra en la línea ancestral como parámetro para determinar la raza de una persona, en otros Estados, e incluso a nivel federal (según los lineamientos establecidos por el U.S. Census Bureau), se adoptó “una política de auto-identificación para el registro de la raza de una persona al momento del nacimiento” (Demaret, 1982). Esto condujo a la inusual situación de que para el gobierno federal y en cualquier otro Estado, la protagonista de nuestra historia sería considerada una persona blanca. Pero al haber nacido y residir en Luisiana, eso automáticamente la convirtió en negra.

Phipps apeló a todas las instancias hasta llegar a la Corte Suprema estadual. En ninguna de ellas, la demandante obtuvo una sentencia favorable. El caso continuó su curso en el sistema de justicia federal y en 1986 tuvo la posibilidad de ser considerado para discusión ante el Tribunal Supremo de Estados Unidos de América. Sin embargo, nunca llegó a ser presentado ante los jueces de la Corte: en una audiencia preliminar se denegó la posibilidad de revisar la sentencia (Tilove, 1992). A pesar de ello, un año después de que la Corte de Luisiana declarara que la ley de 1970 era constitucional, el gobernador del Estado, David C. Treen, la derogó. Ello no modificó la sentencia en el caso Phipps o su posterior revisión. La razón ofrecida por el tribunal fue que para el fallo no solo se había tomado como referencia la cuestionada ley de 1970, sino lo declarado en documentos y registros oficiales que atestiguaban el origen racial de Phipps y de otros miembros de su familia nuclear. Los testimonios de su familia, e incluso el de la partera presente al momento de su nacimiento, confirmaban lo declarado en la infame partida de nacimiento (Marcus, 1983).

Phipps vivió la primera parte de su vida como una persona de raza blanca, y la segunda – sentencia judicial mediante– como negra.

Reflexiones finales

El Tribunal de Apelaciones confirmó la decisión tomada por el Tribunal de Distrito al afirmar que nadie puede cambiar la designación racial de sus padres o de ninguna otra persona. (Bird, 2009, p. 14)

¿Quién es el Estado de Luisiana para decirme que soy una persona de color? ¿Quién les ha dado ese derecho? Susie Guillory Phipps (citado en Squires, 2007, p. 55)

Antes de la última apelación posible ante la Corte Suprema de Estados Unidos de América, Susie Guillory Phipps afirmó:

No hay nada malo en ser negro si eres negro, pero yo soy blanca... Nunca fui negra. Me crié como una persona blanca. Me casé como una persona blanca no una, sino dos veces. Mis hijos son blancos. Mis nietos son blancos. Mi madre y mi padre fueron enterrados como personas blancas. Mi documento del Seguro Social dice que soy blanca. Mi licencia de conducir dice que soy blanca. No hay negros en donde vivo, excepto los trabajadores empleados. Mi partida de nacimiento es lo único que afirma que soy negra. (Harris, 1983)

Por ese entonces, el Dr. Dan Thompson, sociólogo afro-estadounidense de la Universidad Dillard y esposo de Barbara Guillory, socióloga y pariente lejana de Sussie Guillory Phipps, afirmó en una entrevista en 1982:

Aplaudo a Susie Phipps por dos razones... Primero, porque pone el foco en algo que ya sabemos: ser blanco representa una gran ventaja en la sociedad norteamericana. Ser negro cuesta muchos miles de dólares al año. Las escuelas, los clubes, las ventajas económicas, siguen siendo mucho mejores si eres blanco. (Jayne, 1982)

El caso Phipps tiene la enorme capacidad de poner sobre el tapete una serie de cruciales temas. Por un lado, la centralidad y vigencia de la raza en el devenir histórico de Estados Unidos de América, y su afianzamiento a nivel institucional como forma de agrupación de los seres humanos, de su clasificación y separación con fines políticos. Por otro, el hecho de que la raza y la identidad racial tienen consecuencias diferenciales e intencionales de largo alcance según el color de la piel. Al mismo

tiempo, nos invita a interrogarnos sobre qué lugar ocupa el sistema (legislativo y judicial) en la invención y reinención de la raza, qué objetivos persigue y la complejidad de solucionar el problema de la perpetuación de la raza y sus ineludibles consecuencias en un país donde el racismo es estructural e institucional. Citando a John B. Judis, la extrema complejidad del dilema radica en que:

negando la existencia de la raza, se niega la existencia de la desigualdad racial. Sin embargo, utilizando el lenguaje construido de la raza, se perpetúan injustas distinciones raciales. [...] Si el racismo finalmente desaparecerá, la lógica peculiar de la negritud debe hacerlo también. (Judis, 2010)

Tanto la ley de Luisiana de 1970 como la sentencia en el caso Phipps, sumado a la negativa de la Corte Suprema de Justicia de revisar el caso años después, muestran a una sociedad en la que la raza y la ideología racial no solo tienen un rol central, sino que está abocada en preservarlas y reforzarlas en un período en el que Estados Unidos de América aún se estaba adaptando al fin legal de la segregación racial. De la misma manera, el caso aquí tratado revela, sin anestesia, que en Norteamérica “la raza no se ajusta a criterios biológicos, antropológicos o genéticos”, sino a (arbitrarios) criterios legales y jurídicos. Y que aún a fines del siglo XX, en el contexto de reajuste social que implicó el fin del sistema de segregación racial, era necesario reforzar la idea de que tan solo una gota de sangre negra basta para pasar al bando de los excluidos, reafirmando la noción (con todo lo que ello implica) de que la estadounidense es una sociedad en la que –al decir de Jonathan Marks– “un solo bisabuelo negro es suficiente para definir a una persona como negra, mientras que siete bisabuelos blancos son insuficientes para clasificarla como blanca” (Roberts, 2011, p. 19).

Phipps pasó muchos años de su vida luchando por preservar su “condición de ser blanca”. Y muchos la aplaudieron por ello. Dadas las ventajas, recompensas y beneficios que la condición de ser blanco trae aparejados en términos de poder, privilegio y bienestar material, valía la pena luchar por continuar siendo considerada como tal en un contexto en el que la negritud cumplía aún la función para la que había sido creada.

Referencias bibliográficas:

Anya, S. A. (2006). “Who Is Black in Brazil? A Timely or a False Question in Brazilian Race Relations in the Era of Affirmative Action?” *Latin American Perspectives*, 33(4).

- Baldwin, J. (2010). "On Being White and Other Lies". En J. Baldwin, *The Cross of Redemption: uncollected writings*. New York: Panthem Books.
- Bird, S. (2009). *Light, Bright and Damned Near White: Biracial and Triracial Culture in America*. Westport: Praeger.
- Demaret, K. (1982). "Raised White, a Louisiana Belle Challenges Race Records That Call Her 'Colored'". *People*. Recuperado de: <http://people.com/archive/raised-white-a-louisiana-belle-challenges-race-records-that-call-her-colored-vol-18-no-23/>
- Domínguez, V. (1986). "White By Definition: Social Classification in Creole Louisiana". *Mix Race Studies*. Recuperado de: <http://www.mixedracestudies.org/?p=12475>
- Dyer, R. (1997). *White*. Londres: Routledge.
- Ebony. (1983). "What makes you black?: Vague definitions of race in the bases for court battle". *Ebony Magazine*, 38(3), pp. 115-118. Recuperado de <https://books.google.com.ar/books>
- Erman, S. (2008). "An unintended consequence: Dred Scott reinterpreted". *Michigan Law Review*, 106.
- Fields, B. J. (1990). "Slavery, race and ideology in the USA". *New Left Review*, 181.
- Finkelman, P. (1997). *Dred Scott v. Sandford: a brief history with documents*. Boston: Bedford.
- Foner, E. (1990). *A short history of Reconstruction*. New York: Harper and Row.
- Harris, A. (1983). "Louisiana Court sees no shades of gray in woman's request". *The Washington Post*. Recuperado de: https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1983/05/21/louisiana-court-sees-no-shades-of-gray-in-womans-request/ddb0f1df-ba5d-4141-9aa0-6347e60ce52d/?utm_term=.cd629be10c58
- Jayne, G. (1982). "Suit on Slavery recalls lines drawn under slavery". *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1982/09/30/us/suit-on-race-recalls-lines-drawn-under-slavery.html?pagewanted=all>
- Judis, J. B. (2010). "Census Nonsense". *New Republic*. Recuperado de: <https://newrepublic.com/article/74334/census-nonsense>
- Karen R. Humes, N. A. (2011). *Overview of Race and Hispanic Origin: 2010 Census Briefs*. Recuperado de: <http://www.census.gov>: <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-02.pdf>
- Kluger, J. (2010). "Who's White? Who's Black? Who Knows?" *TIME*. Recuperado de: <http://healthland.time.com/2010/12/10/whos-white-whos-black-who-knows/>

- Levinson, J. M. (2007). "13 ways of looking at Dred Scott". *Yale Law School*, 229.
- Marable, M. (1999). "The Racial Contours of the Constitution". En M. Marable, *Black Leadership, four great American Leaders and the struggle for Civil Rights*. New York: Penguin Books.
- Marcus, F. (1983). "Louisiana repeals black blood law". *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1983/07/06/us/louisiana-repeals-black-blood-law.html>
- Roberts, D. (2011). *Fatal Invention: how science, politics and big business re-create race in the twenty first century*. New York: The New Press.
- Squires, C. (2007). *Dispatches from the Color Line: the press and multiracial America*. Albany: State University of New York Press.
- Tilove, J. (1992). "Of Susie Guillory Phipps and Chief Redbone: The Mutability of Race". *Newhouse News Service*. Recuperado de: <https://jonathantilove.com/mutability-of-race/>
- U.S. Census Bureau. (2001). *Questions and Answers for Census 2000 Data on Race from U.S. Census Bureau*. Recuperado de: <https://www.census.gov/census2000/raceqandas.html>
- Vishneski, J. (1988). "What the court decided in Dred Scott vs. Sandford". *American Journal of Legal History*, 32.
- Winant, M. O. (1994). *Racial Formation in the United States: from the 1960s to the 1990s*. New York: Routledge.

Mujeres afrochilenas al rescate: El afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile, los testimonios femeninos de una recuperación

Afro-Chilean women to the rescue: The question of the Afro-descendant's supposed inexistence in Chile, the female testimonies of a recovery

Axel Presas

Emory University, Atlanta (Estados Unidos de Norteamérica)

axel.presas@emory.edu

Resumen

Existe en Chile la falacia de considerar la cultura social del país como exenta de la impronta de los afrodescendientes. Cuando la mayoría de los chilenos piensan en la identidad de su nación, conciben la idea de un país de una descendencia europea en su mayoría y levemente indígena. Este trabajo examina los testimonios y las investigaciones que las mujeres chilenas –afrodescendientes y académicas– hacen para rescatar el legado y la presencia de la cultura afro-chilena. Analizo la historia colonial del país para examinar el problema de la esclavitud africana y la posterior negación de la presencia del afrodescendiente en Chile. Asimismo, concluyo que la labor de las mujeres (afro)chilenas es significativa en el Cono Sur latinoamericano, puesto que expresa una agencia cultural que recupera la historia y proyección social de un legado identitario.

Palabras clave: cultura; negación y legado africano en Chile.

Abstract

In the nation of Chile, the fallacy exists that the country's social culture does not have Afro-descendant heritages. When most Chileans think about their nation's identity, they assume their country has a distinctly European and slightly indigenous descent. This paper examines the testimonies and research that Chilean women –Afro-descendants and scholars– have done to rescue the legacy and the presence of Afro-Chilean culture. I analyze the colonial history of the country, to examine the problem of African slavery and the subsequent denial of the presence of the Afro-descendants in Chile. This way, I conclude that the work of (Afro)Chilean women is important in

the Southern Cone of Latin America, since it demonstrates a cultural agency that recovers the history and social projection of an identity's legacy.

Keywords: *culture; negation and African legacy in Chile.*

Introducción

El escenario intelectual chileno actual incorpora el legado del afrodescendiente en la cultura de la nación. En cuanto a la recuperación de la memoria cultural afro-chilena, son las mujeres, afrodescendientes e investigadoras académicas, las que juegan un papel esencial. Con referencia a esto están, por ejemplo, los estudios sobre la presencia afrochilena en Arica que aportan Giselle I. Duconge y Menara Lube Guizardi (2010) y el análisis que hace Paulina Barrenechea (2007) sobre la cuestión del afrodescendiente y la literatura chilena. Dicha incorporación está marcada por el rescate de la memoria histórica de los afrochilenos¹ y de su identidad. Lo que distingo arriba como “actual” involucra el período de los primeros diecinueve años del siglo XXI, desde el año 2000 hasta la actualidad, ya que en este lapso de tiempo se destaca un advenimiento de estudios históricos, sociológicos y literarios sobre los afrodescendientes en Chile. Estos estudios que menciono, aunque todavía no son numerosos, rescatan la huella cultural del afrochileno en el contexto de la historia nacional.

Para considerar el legado afrodescendiente en el país pienso que debe empezarse por examinar la proyección social de la frase “En Chile no hay negros”, expresión muy común en las diversas esferas que componen el acervo cultural de la nación (Candina Polomer, 2015, pp. 256-258). Por ejemplo, explica el periodista y escritor Óscar Contardo que Chile es un país que se piensa a sí mismo como el “más blanco del Cono Sur”. Al hacer un análisis sobre las modalidades lingüísticas *siútico*, *roto*, *pijo*, que existen en el habla popular y que se usan para definir las clases sociales chilenas, Contardo explica que la presencia del negro es borrada de la cultura nacional (2008, pp. 59-66). Chile se presenta como el país “más blanqueado” por el uso de un discurso racialmente tipológico que opera en la sociedad, y así elimina la presencia del afrodescendiente en toda la extensión que verdaderamente este ocupa en la cultura de la nación (desde su fundación en 1818 hasta la actualidad). Propongo que la práctica de ese discurso social de negación del afrodescendiente en Chile, siendo oficial o un rumor popular,

¹ Mi uso en este trabajo del término “afrochileno” concierne al de una presencia socio-cultural histórica, a la impronta de esas personas que tienen ascendencia genealógica africana y que han existido en Chile desde su fundación como país.

está estructurada sobre la noción de “tipología”² que expresa una idealización racial que inadecuadamente conforma al país. El uso en Chile de esa idea de “tipología” es ininteligible, aun después de probarse que no existe variedad genética suficiente para determinar la diferenciación racial entre los seres humanos, como lo especifica el destacado antropólogo Robert Wald Sussman en *The Myth of Race: The Troubling Persistence of an Unscientific Idea* (2014). Sussman indica que las ciencias exactas y sociales han avanzado discernimientos lógicos sobre diferentes procesos físicos, naturales y culturales, pero aun así existen criterios irracionales como la división tipológica sobre las razas. Considero que en Chile ese uso tipológico proviene de una presentación prejuiciada que se le otorga al país “como el más blanco” para distinguirlo así entre los demás de Latinoamérica. Pienso que esa distinción tipológica es doblemente incoherente, porque no representa enteramente a la conformación social de la nación y por ende es una falacia. Por ejemplo, existe la idea de que la comunidad afrodescendiente no pudo enraizarse en la sociedad. La idea funciona en Chile como una modalidad de organización social, puesto que la presencia del afrodescendiente en el país está determinada por la paradójica explicación sobre su supuesta ausencia. La frase “En Chile no hay negros”, es expresada por los ciudadanos que hacen hincapié en tener ascendencia europea —excluyéndose del evidente mestizaje que existe en Latinoamérica y en el propio país—. Hay una colectividad chilena que se autoidentifica como mayoría y explica que no hay una presencia histórica del afrochileno en el acervo cultural de la nación, para hacer única esa leyenda de la *blanquedad* nacional. Esa propuesta de una “blancura social” está influida por el aparente ocaso de la comunidad afrodescendiente. El consenso social chileno favorece la idea de una desaparición total del “negro” y la disminución de la presencia de otras comunidades étnicas en el país. Por ejemplo, el cardenal Raúl Silva Henríquez, arzobispo de Chile, comentó sobre este tipo de “atipicidad” chilena durante la V Semana de Estudios Teológicos, celebrada en Toledo, España, en el año 1974:

Chile es un país de América Latina que tiene una personalidad muy propia. Desde luego pertenece a la América Latina blanca. ¿Por qué digo esto? Por una cosa que nosotros conocemos y que no todos conocen aquí. En Chile los españoles encontraron una raza indómita, guerrera, y mantuvieron con ella una guerra de siglos. La

² Noción esta que ilustra el Diccionario de la Real Academia en su definición antropológica, “sobre los distintos tipos de raza que conforman la especie humana” (RAE).

dominación de Arauco vino a realizarse en tiempos de la República. Debido a esto España mantuvo en Chile un contingente militar muy grande, tuvo hasta 15,000 soldados en Chile en tiempos de la colonia, de ahí que nuestra raza, que es en su mayoría de origen español, es blanca; el número de mestizos es pequeñísimo, el número de indios es pequeño y es absorbido por los blancos en una unión muy fácil sin ninguna dificultad; *en Chile no hay negros*. (p. 329; énfasis mío)

La inocencia histórica del arzobispo lo hace víctima de una falacia moral que expresa la superioridad social de unos sobre otros, distinguiendo a Chile de otros países latinoamericanos por esa idea del “blanqueamiento histórico”. Existe una dicotomía histórica y regional entre civilización-barbarie *sarmentiana*, que inunda el pensamiento social en Chile y que se usa para comentar y escribir sobre la nación. Es importante destacar que Domingo Faustino Sarmiento publica por primera vez su libro *Civilización y barbarie* en Chile en 1845, en el periódico *El Progreso*, y su lectura en este país atrae la admiración de los chilenos, así como de los argentinos que escapaban del gobierno federalista de Rosas (Collier, 2003, p. 168). Pienso que este discurso dicotómico de civilización-barbarie en la actualidad aún no está agotado ya que tiene una preponderancia ideológica en la cultura chilena. Pasa de ser una idea preexistente en la cultura política de Argentina y de América Latina de mediados del siglo XIX a un concepto reciclado de exclusión en la actualidad. Evidentemente ese reciclaje ideológico encuentra lugar en esos discursos hegemónicos que describen la nación. Sobre el binarismo ilógico y su particularidad social se escribe en Chile:

Hasta fecha reciente, la connotación negativa de la herencia indígena y el enaltecimiento de las virtudes de la inmigración europea –particularmente la nórdica– fueron la tendencia dominante en nuestros estudios culturales y políticos. La dicotomía entre civilización y barbarie, fuertemente sostenida durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, fue muy a menudo la dicotomía entre lo “blanco” y lo “indio”. [...] Según un estudio realizado en 1997 por la Fundación Ideas y el departamento de Sociología de la Universidad de Chile, el 21,4 por ciento de los chilenos estaba de acuerdo con que Chile es un país “más avanzado que otros porque no hay negros”. (Candina Polomer, 2015, p. 258)

Así se reproduce un juicio general que asume que el mestizaje en el país es parte de una herencia genealógica europea y no de cualquier otra, eliminando así la posibilidad de una diversidad genética más heterogénea. El sociólogo

chileno Alejandro Lipschutz clasifica como “pigmentocracia” el concepto que él mismo define en correspondencia con la clasificación de un sistema de fenotipos catalogado en Latinoamérica (1975, p. 75). Sin embargo, en el caso de Chile este concepto se exagera, porque la frase “En Chile no hay negros” de ser un rumor comentado, se convierte entonces en una característica social que distingue al país. La “pigmentocracia” existe como el concepto que excluye de manera iterativa aquello que debe desecharse de la sociedad. El rumor pasa a ser una realidad cultural, que define a la nación por medio de esa idea falsa sobre la historia y la identidad nacional. En su legado postcolonial, el entorno cultural chileno asume este rumor y cimienta una estructura social que borra una parte de la historia del país y presenta una identidad alterada sobre su composición social.

Mujeres al rescate: el valor de un legado latente frente al error de la negación

Así, para investigar esa serie de particularidades que ya manifesté anteriormente, confronto la repetida ausencia que se proyecta sobre el afrodescendiente chileno, aun cuando su presencia existe en la representación literaria, en documentos históricos y en testimonios que detallan la impronta cultural del afrochileno en la nación. Creo que es esencial entender el rol de la mujer afrochilena y su producción de una escritura testimonial que rescata la idiosincrasia cultural del afrodescendiente en el país. El rol testimonial de la escritura y la agencia femenina afrochilena fundamenta una pauta histórica en la representación y propagación de la cultura afrodescendiente en la nación. Diferenciándose así, por ejemplo, de las escritoras afroargentinas por tener esa evidencia testimonial inmediata que asume una posición que recupera la historia de la identidad afrochilena.

Como he indicado, un hecho innegable en la cultura popular chilena es la refutación de la huella social del afrodescendiente; no obstante, desde la fundación en 1541 de la Capitanía General del Reino de Chile, se importó un gran número considerable de esclavos negros. El arribo de los esclavos africanos continuó hasta principios del siglo XVIII para suplir la escasa mano de obra en el país. El historiador Rolando Mellafe indica sobre la trata forzada de esclavos africanos:

Queda, con todo, aclarado que ya desde 1600 la cantidad de negros del reino de Chile, era mayor que la de españoles y criollos, al mismo tiempo que alcanzaba aproximadamente a la mitad de todas las categorías étnicas y sociales, sin tomar en cuenta, naturalmente, a la población indígena. (1984, p. 226)

Como dato histórico, Mellafe explica que Chile importó en el siglo XVII un número significativo de esclavos africanos, cuya cifra dobla en unos pocos años al de los colonizadores españoles. El historiador añade que existe además un extenso registro inscrito de mulatos como producto de la unión entre españoles blancos y africanos negros. Mellafe escribe que entre los siglos XVII y XVIII la importación de esclavos negros a Chile fue sustancial, ya que estos se utilizaban para realizar una amplia gama de labores y funciones que incluían el trabajo doméstico, el agrícola, además de emplearse como soldados en las guerras contra los indios y trabajar en oficios de herrería, talabartería, cerrajería, etc. (1984, pp. 218-219). El historiador especifica además que la trata esclavista contribuyó al fomento de la colonia española porque muchos de los habitantes originarios del territorio chileno (mapuches, aimaras, atacameños, etc.) mantenían una guerra persistente con los españoles. Con el tiempo, los africanos se fueron adaptando a la nueva vida, no sin enfrentar las desfavorables experiencias de la esclavitud, aun siendo capaces de formar sus propias comunidades con la anuencia del colonizador español.

Asimismo, el destacado crítico literario chileno Cedomil Goic explica que negros y mulatos dejaron testimonio de su existencia e incorporación a la sociedad colonial del país al establecer cofradías religiosas, mayormente católicas, y además de dejar testamentos en favor de sus familias (2006, pp. 315-316). En este período que comprende los siglos XVII-XVIII, tanto el esclavo traído de África como sus descendientes afrochilenos son parte fundamental de la economía, la pequeña industria y el comercio interno de la nación, dejando una clara huella en la sociedad colonial del país. Algo muy característico de la incorporación del afrodescendiente al legado colonial de Chile es que, desde el comienzo de la trata, se aboga constantemente por la importación del esclavo negro para la planificación paulatina de la colonización del territorio (Mellafe, 1984, pp. 63-65). Los colonos españoles requerían la importación de los esclavos africanos por la escasa mano de obra nativa que existía.

Sin embargo, con el logro de la independencia de España la impronta del afrodescendiente desaparece con la nueva República. Cae víctima de ese discurso que anula al afrochileno, por razón de una autoridad discursiva del poder. Existe un *impasse* entre el ciudadano oriundo que cree conocer la historia del país y aquellos fundamentos que él mismo cita al entenderse conocedor de ese discurso erróneo que se tiene de Chile. Los afrochilenos siempre han existido en el acervo de tradiciones, representaciones e idiosincrasia de esta nación. Ese legado ha estado vetado por el entramado social que se ha construido en el país.

Este acontecimiento en particular –que defino como una contradicción cultural– le impone una ausencia prejuiciada al afrochileno, desnaturalizándolo de su posición histórico-social, aun siendo parte esencial de las propias tradiciones identitarias del país. Dicha contradicción está definida en la actualidad por una supuesta exclusividad eurocéntrica, así lo explica Óscar Contardo: “La fantasía blanca es social y biográfica. Echa mano de mantras supuestamente históricos e inofensivos, como que en Chile no hubo negros (el mito es que no se acostumbraban al clima) [...]” (2008, p. 66). Existe una narrativa que saca al afrochileno del *continuum* histórico nacional por la reiteración de pretextos, rumores sobre el escaso número de esclavos importados y falacias sobre guerras exterminadoras que propiamente construyeron ese mito absurdo sobre el ocaso del afrodescendiente en la historia nacional. Por ejemplo, como respuesta lógica a esa falacia de la no adaptación al clima chileno, cualquiera pudiera sugerir que Suráfrica tiene un clima tan austral como el de Chile –al compartir un mismo paralelo geográfico–. Y en esta zona del continente africano habitan seres humanos desde mucho antes de que llegaran los tratantes europeos a África a finales del siglo XV. Son este tipo de discursos los que anulan la presencia del afrochileno en Chile, convirtiéndolo por esa marcada negación en un ciudadano inexistente. Lo transforma en un ser anulado víctima de ese pensamiento reiterado que manipula a la otredad afrochilena. Ese mismo discurso dicotómico que ocurre en otras naciones del Cono Sur como Argentina y Uruguay, se hace aún más presente en Chile. Sobre esta controvertida manera de negar aquello que es diferente el sociólogo Fernando Calderón Gutiérrez apunta:

Esta cultura de la negación de la diferencia ha sido el principal límite a la otredad y por ende de la democracia en América Latina, pues impidió tanto el reconocimiento del individuo o la comunidad –que necesariamente se tienen que construir en relación al “otro”–, como también el enfrentamiento pleno y auténtico de los avatares de la razón moderna. (1998, p. 72)

En el caso particular de Chile, la “otredad” se nulifica fenomenológicamente como resultado de un lenguaje disyuntivo que establece patrones iterativos sobre la existencia de otros grupos sociales. La comunidad afrochilena es descalificada por ese discurso hegemónico que transforma el itinerario de la historia cultural del país a su propia conveniencia. Existe una interpretación ilógica sobre la identidad nacional. Dándose un falso juicio aclarativo, que desautoriza aquello que rechaza, el afrochileno es calificado como una entidad disímil en esa realidad

preestablecida, aun siendo una realidad truncada. Establece una afirmación ininteligible sobre la propia cultura histórica de la nación. Existe la manipulación perpetuada de una identidad nacional, existen ciertos valores que son parte de ella, pero no se añaden por el peso de los prejuicios. Al investigar este problema fenomenológico en la sociedad, el filósofo Richard Kearney escribe:

A society may work to establish a sense of intersubjective solidarity among its members by falsely attributing responsibility for all that is considered ‘evil’ in that society –war, economic scarcity, disease, famine, revolt, etc.– to a collectively identified scapegoat. In this way, an ostensible sense of harmonious belonging and social community is created by negating some solitary outcast or minority group (e.g. Jews, negroes, communists, dissidents and so on) which the ‘established’ society is *not*. The members thus feel at one by nature of their shared hatred of the outsider; they participate in a common *consciousness for it-self* negating a common *object in it-self*. (1986, p. 68)

El argumento de Kearney me permite explicar ese proceso de “socialización cultural” que ha permeado el discurso de clases en Chile, que informa esa interpretación falseada del contexto histórico del país. Existe una racionalización absurda de la realidad nacional, ya que convierte al afrodescendiente en ese *objeto en sí-mismo*, rechazado por una supuesta mayoría eurocéntrica. La negación persistente del afrodescendiente se convierte en modelo de irracionalidad cultural, se repite siendo el producto de esa interpretación diferente, de la supuesta realidad social chilena y los discursos erróneos que la construyen. Ese proceso de negación se convierte en el falso ideario que descalifica la identidad afrodescendiente. Al no dársele atención a la comunidad afrochilena, esta desaparece entonces del mapa social chileno, aun cuando paradójicamente se mantiene activa en el país.

Un incidente que manifiesta esta ilógica cultural, pero que impulsa la reconsideración histórica del afrodescendiente, concierne que en el año 2000 se organizó un evento en la capital del país, cuyo nombre fue “Conferencia Santiago +5”, establecido con fines de tratar asuntos aún pendientes en el ideario social chileno. El marco teórico de esta conferencia abordó temas como el racismo, la xenofobia y la discriminación en el país. Al preguntársele al presidente chileno de turno, Ricardo Lagos Escobar (1938), sobre la impronta del afrodescendiente en la nación, su respuesta fue negar la existencia de ellos. Comenta la afrochilena Marta Salgado Henríquez que, ante la negación del mandatario, en ese mismo instante fueron exhortados a levantarse los afrodescendientes que asistían a la conferencia

para demostrar la evidente ignorancia del gobernante invitado (2010, p. 121). El testimonio de Salgado Henríquez es relevante porque marca dos hechos importantes en el reconocimiento histórico del afrochileno: el primero es que, después de concluido el congreso “Conferencia Santiago +5”, se crea la asociación de afrodescendientes Oro Negro, cuya presidenta es ella; y el segundo es que Salgado Henríquez se dedica a escribir su propio testimonio personal e histórico sobre la realidad del afrochileno en la nación.

En las páginas que escribe, Salgado Henríquez se dedica a dejar evidencia sobre la existencia y el sentido social de la comunidad afrodescendiente. Del mismo modo, entrelaza su relato personal con la experiencia del colectivo afrochileno cuando escribe:

Por muchos años tuve que luchar por el hecho de ser diferente. Mi cabello, mi color de piel, me hacían ver distinta a la gente de mi ciudad y, por supuesto, al resto de mi entorno social, mi escuela, la población en que vivía. En el transcurso de mi vida, soporté las risas burlescas de los que me llamaban “negra”, como si mi color fuese algo malo o algo que no era normal en las personas, hasta hoy que estoy en el grupo que se denomina la tercera edad. (2013, p. 225)

El testimonio de ella posee una carga moral de emancipación, porque emplaza a la mujer afrodescendiente en una posición jerárquica, desde una perspectiva única de rescatarla en la nación frente a esa hegemonía adulterada que decreta los discursos de rechazo. Con su testimonio, Salgado Henríquez contrapone una tendencia nacional que expresa la burla contra el afrochileno. En su función más elaborada, señala el predominio oficial que determina la negación del afrodescendiente y su cultura. El peso de su testimonio acierta no solo a recuperar, sino a reescribir la historia de su país. La posición de Salgado Henríquez aparece como exponente alternativo a un discurso de cambio social que también estimula el testimonio de otras mujeres afrodescendientes en Chile. Con la proyección de su escritura, construye una historiografía auténtica e inicia un género literario testimonial que es extraordinario en el contexto chileno. La experiencia de esta afrochilena reflejada en su testimonio, se transforma en la reivindicación de una historia e identidad que la posicionan con una proyección moral incontestable. De una manera espontánea, esa autoridad moral aparece en la escritura de Salgado Henríquez como un reclamo que aboga por el afrodescendiente y su espacio en la cultura chilena. Es una escritura de proyección ética. Al estudiar el impacto de la literatura testimonial el crítico literario George Yúdice apunta:

[T]estimonial writing may be defined as an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular, oral discourse, the witness portrays his or her own experience as an agent (rather than a representative) of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or in exorcising and setting aright official history. (2017, p. 17)

En este caso, una perspectiva personal como la de Salgado Henríquez se convierte en narración determinante e historia puntual de la experiencia afrochilena. Con el criterio de legitimidad que aflora en las vivencias, los testimonios, datos, fechas y la exposición de hechos inequívocos que ella ofrece, Salgado Henríquez presenta una historiografía que ratifica la identidad del afrochileno en esa historia social del país que comienza a revisarse. Asimismo, estimula una conducta análoga de reivindicación que aparece también en otras afrochilenas. Son mujeres que comienzan a escribir su historia personal y contribuyen a esa misma historiografía testimonial. Las afrodescendientes se hacen de una agencia moral que narra el testimonio de su identidad. Escriben desde una perspectiva que recupere no solo la voz histórica de la comunidad, sino que también coloca a la mujer con un poder social identificable. Por ejemplo, Camila Rivera Tapia escribe sobre el tema:

Soy mujer, afrodescendiente, joven, estudiante, novia e hija. Conjuguar todas estas condiciones no es fácil, encontrar tu identidad y poder vivir conforme a ella, es el objetivo de mi vida. Ser mujer afrodescendiente en Chile no es fácil, estamos pero no somos reconocidas, saben que existimos pero no estamos contados [*sic*], nos conocen pero nos ocultan. (2013, p. 42)

El testimonio de Rivera Tapia contiene un mensaje esclarecedor de la realidad que enfrenta la mujer afrodescendiente en Chile. Siendo una persona joven, como se autodenomina a sí misma, proyecta su discurso hacia la visión futura de encontrar un espacio de inclusión reconocible para la mujer afrochilena. En este caso, Rivera Tapia escribe para dar inteligibilidad a la existencia de su legado cultural. Con una determinada agencia documental sitúa el rol activo de la mujer afrochilena, siendo elemento de cambio para la futura democratización de la circunstancia de su género y su existencia personal. De la misma manera, prosigue:

Sin embargo sé que tengo algo distinto a las demás, mi piel, mi caminar hacen que la vida tome un sentido diferente [*sic*]. Auto determinarse es uno de los grandes

desafíos del ser humano, y aquí en Chile, específicamente en Arica donde la multiculturalidad es una de las características principales, sigue siendo complicado ya que hay una parte de la historia de mi país que no ha sido contada, una historia que en la memoria colectiva se encuentra pero que en las escuelas no se enseña, una historia que se ve reflejada en la cultura pero que no se reconoce. Esa historia es mi historia, la de mi familia, la de mis ancestros. (2013, p. 42)

Como Rivera Tapia comenta, su “piel” y su “caminar” le confieren un significado exclusivo a su apariencia afrochilena. Por una parte, su “piel” la caracteriza como un ente extraño en esa perspectiva afectada que exterioriza la sociedad en el país. Su “tez” es timbre de un estereotipo condenado en el propio sistema de relaciones que existe en la cultura social “blanqueada” del país. Por otra parte, su “caminar”, del cual tomo la significación simbólica y no concreta del verbo, es la expresión de una circunstancia embarazosa y además compleja, porque evidencia el recorrido de la joven afrochilena ante los arduos avatares que experimenta como mujer y también como afrodescendiente. Ese “caminar” delata además el peso de una herencia colonial, la cual le impone una estampa a la voluptuosidad femenina, como objeto de deseo y de rechazo por la mirada del hombre en el poder –quien, como he dicho antes, estipula además la idea de una sociedad chilena “blanqueada”–.

Cabe destacar que el censo que se hace entre agosto y noviembre del año 2013 se encuentra que existen 8.415 personas autorreconocidas como afrodescendientes en Arica (Bertín, 2014), siendo el 4.7 por ciento de la población nacional. En cuanto a esto, añadido que la comunidad afrodescendiente tuvo que protestar pública y oficialmente para ser integrada al registro nacional, ya que el gobierno chileno no reconocía su procedencia étnica y comunitaria. En el censo oficial del año 2012 el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) niega la incorporación al mismo de los afrochilenos, pero son las protestas de la comunidad las que hacen que el INE cambie su decisión (Alarcón López, 2012). La realidad testimonial que aflora en los escritos de estas mujeres tiene un peso característico, ya que ser mujer en Chile conlleva a tener que objetar la imposición de una desventaja social y, siendo además afrodescendiente, cargar un estigma. Chile es un país donde el divorcio estuvo prohibido hasta el año 2004, cuando fue aprobado por el presidente Ricardo Lagos en la nueva ley del Derecho Civil. Al respecto, informa *BBC Mundo* (2014) que el país “era una de las últimas democracias en el mundo donde no se había legislado sobre el tema”. Sobre esta cuestión ya se venían elaborando propuestas desde el año 1997, durante el gobierno de Eduardo Frei (1911-1982) se aprueba una propuesta

de ley que empieza a revisar el tema del divorcio. El aborto tampoco no se aprueba hasta el año 2016 durante el gobierno de Michelle Bachelet (1951). En el diario *El País*, la periodista Rocío Montes (2016) apunta que

Chile es uno de los pocos países del mundo donde el aborto está prohibido en todas sus causales. Fue una de las leyes de amarre que la dictadura de Augusto Pinochet decretó poco antes de entregar el poder, en 1989, porque hasta entonces el aborto terapéutico no estaba penalizado.

La realidad de la mujer chilena en el país se ve afectada por el estado y los mecanismos patriarcales que imponen una serie de condiciones sociales desfavorables con respecto a la igualdad de género. La socióloga argentina Verónica Giordano propone que existe una característica muy peculiar que describe la situación de las mujeres en los países del Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay), en la región las mujeres históricamente han sido percibidas como “ciudadanas incapaces”. Sobre el caso particular de Chile, Giordano escribe que en ese país las mujeres no alcanzan un reconocimiento civil pleno hasta muy tarde en la última mitad del siglo XX, con “un decreto relativo al Nuevo Estatuto de la Mujer (Ley N.º 18.802) del 23 de mayo de 1989, poco antes de convocadas las elecciones que definieron la transición de la dictadura institucional, personalizada por el general Augusto Pinochet, a un régimen democrático “incompleto” (2012, p. 18). Lo que manifiesta a fondo esta circunstancia es el ciclo de abusos sociales que agrava la situación de la mujer en Chile, y concretamente en el período de diecisiete años (1973-1990) que comienza con el golpe de Augusto Pinochet (1915-2006) y derroca al presidente constitucional Salvador Allende (1908-1973).

Para entender este período de la dictadura y con particular referencia a la situación social de la mujer en Chile, hay que mencionar la novela *Lumpérica* (1984), de la escritora Diamela Eltit (1949). Un libro que tiene tintes del género testimonial y que además se publica en los años que el gobierno de Pinochet controla el país. La novela de Eltit funciona como una metáfora sincrónica que refleja no solo los acontecimientos que experimenta su protagonista, sino también las contingencias y circunstancias del contexto político-social chileno. La autora produce un lenguaje metafórico que transforma la realidad de L. Iluminada, protagonista del relato, logrando que esas metáforas exterioricen también una ilustración propia de Chile –de su patria, de la nación– como símil metafórico de una mujer abandonada y acosada por una existencia tiránica y dominante. Al respecto Eva Klein escribe que “hay una dimensión más que teje relaciones

entre *Lumpérica* y las diversas modalidades de (auto)representación: la cercanía de su discurso a la modalidad autobiográfica de los llamados testimonios” (2002, p. 26). En su novela *Eltit* nos remite a una mujer desprovista, abandonada por acción propia de un lenguaje descriptivo de su realidad y de la esencia que la caracteriza. *Eltit* escribe: “Saquéanla [*sic*] de todo referente & más que luz de la plaza, aguarda el lumpérico juicio/ del toda inexpresable en su derruida continental extirpe” (1984, p. 176). La autora representa una circunstancia abstracta que le impone a la mujer esa condición de abandono que expliqué anteriormente. En este fragmento en particular *Eltit* presenta la imposibilidad referencial que resalta la existencia antagonica que experimenta la protagonista y por ende su patria. La novelista nos obliga a pensar en una realidad hostigada, que a su vez es indescriptible o *referencialmente* irrepresentable por medio del lenguaje. La ironía de *Eltit* radica en la precisión de su propia representación literaria, de una imagen que es el referente oportuno de la realidad nacional chilena por las grafías propias de su escritura. Pienso que *Lumpérica* es la transformación de una realidad en otra, desde una escritura donde el lenguaje funciona como paradigma que expresa lo que tiene que ser dicho o escrito de manera solapada. *Eltit* elabora una literatura que manifiesta el estado general de las circunstancias de su nación y de la mujer como objeto de una política patriarcal. Al analizar el fragmento “[a]guarda el lumpérico juicio/ del toda inexpresable en su derruida continental extirpe” (1984, p. 176), se percibe esa transmutación de sentidos que le conceden a la protagonista, el peso metafórico de la mujer chilena en su circunstancia.

Recapitulando, es por eso que anteriormente expliqué que el testimonio de las mujeres afrodescendientes chilenas tiene un peso cultural que funciona desde la perspectiva categórica de una ética irrefutable. El testimonio de las afrochilenas es un documento literario que incluye la circunstancia redimida de la cultura afrodescendiente ante el entramado social que pretende desfavorecerla y anularla. Además, dicho documento refleja la aproximación a un problema moral que es parte de la identidad chilena, se convierte en categoría ética y por ende anexa nuevos análisis, nuevas perspectivas sobre la construcción de la nación y su legado actual. Igualmente, la mujer afrochilena se posiciona como ente de cambio, con una agencia determinada para restituir los derechos civiles propios de su comunidad. Al examinar el impacto teológico del discurso femenino testimonial, de autoras e intelectuales en la tradición del cristianismo, Wietske de Jong-Kumru destaca que este tipo de escritura se convierte en mediación insubordinada que se opone a otros tipos de lenguajes que dominan la sociedad capitalista. La crítica escribe:

[p]ostcolonial feminist theology is not an independent discourse. It knows no single, coherent methodology nor a strictly confined object of study. It has continuities with earlier as well as future discourses. Discourses that allow real life to interfere with textual and tradition-oriented attitudes and constructs. Discourses that develop an ethic of intellectual study that also translates into an ethic of daily life, both of which take serious challenges of difference. (2013, p. 177)

El argumento de Jong-Kumru me permite distinguir el discurso de la mujer afrochilena como una ética sobre la vida, donde el sentido que obtiene esa cotidianidad trasmite una relación de insubordinación, en cuanto a esa diferencia que existe entre las comunidades en la geografía social del país. De esta manera, las mujeres afrodescendientes en Chile escriben con una noción clara de inclusión que las sitúa en correspondencia exacta con los demás integrantes de la sociedad en que existen. Más que abogar por un espacio, la mujer afrochilena lo encuentra por sí misma al exteriorizar una filosofía ética de la existencia que las define y las empodera en ese sistema alterado que pretende retocar la cultura social de la nación. Como lo expresa Azeneth Báez Río:

El aporte de la mujer ha sido súper importante y va a seguir siendo importante. Somos las mujeres las que hemos ido visibilizando el tema afro, primero en las comparsas, en los bailes que son los que enganchan. Nosotras más allá de tocar y bailar, como mujeres, hemos ido tomando la bandera de lucha de la no discriminación, a poner en valor nuestras creencias que nos transmitieron nuestros ancestros. (2013, p. 128)

Entre la historia y el testimonio, la mujer afrochilena logra un espacio propio con su “caminar” y su discurso para agenciarse una influencia social independiente que la reconozca, también para traer a colación la historia de su herencia cultural. Siguiendo las palabras de Báez Río, “hacer visible el tema afro”, conlleva un performance en las comparsas que rescata una sensibilidad. Ese performance es una revelación más tangible e inmediata que la voz *lumpérica* que representa a L. Iluminada en la novela de Eltit. Báez Río presenta la historia recuperada de un grupo que, al hacer acto de presencia en “las comparsas”, rescata con su naturaleza femenina las circunstancias en que ha existido su colectividad. El performance y su testimonio, poseen esa fuerza transcendental que deviene una estrategia, proteger la herencia ancestral del pueblo afrochileno. El recuento de esa realidad testimonial, como dispositivo literario, elabora una recopilación histórica delimitada y contiene además el imperativo ético que proyecta la conciencia colectiva de las mujeres afrochilenas.

Consideraciones finales

El caso del afrodescendiente en Chile tiene la particularidad ilógica de una negación. Este problema se acentúa por una descalificación moral que termina descomponiendo la fábrica histórica de la sociedad chilena. Sin embargo, el afrochileno existe, está presente en la nación como un ciudadano más que aporta su cultura, su idiosincrasia y su testimonio a la ordenación integral que define esa universalidad de lo nacional. Es importante pensar que la labor testimonial de las mujeres afrochilenas ha echado a andar una propuesta política y activista que no solo pronuncia a la mujer como fuerza capaz de recuperar lo ancestral y lo espiritual de su identidad, sino que también propone la agencia moral de situar a su cultura ante los mecanismos de poder que han intentado e intentan aun desacreditarla. Al evaluar la cuestión de género en la escritura autobiográfica de la mujer, la crítica Estelle Jelinek escribe:

Likewise, the identity image is similar throughout women's autobiographies. In contrast to the self-confident, one-dimensional self-image that men usually project, women often depict a multidimensional, fragmented self-image colored by a sense of inadequacy and alienation, of being outsiders or "other"; they feel the need for authentication, to prove their self-worth. At the same time, and paradoxically, they project self-confidence and a positive sense of accomplishment in having overcome many obstacles to their success –whether is personal or professional. (1986, p. 14)

Es desde esta perspectiva que escribe la mujer afrochilena. El argumento de Jelinek me acerca a pensar que, la cuestión de género en la escritura testimonial de las afrodescendientes chilenas aparece para mostrar que aun siendo parte de ese "otro", estas mujeres logran ocupar un valor en la fábrica social del país. La escritura de la mujer afrochilena es una proyección ética que trabaja desde la responsabilidad y el deber para la comunidad afrodescendiente y la nación. Ya que recupera no solo una identidad sino el dominio ético que la mujer tiene para ocupar un lugar merecido en los procesos históricos y culturales que comprenden la esencia de lo chileno.

Referencias bibliográficas:

Alarcón López, R. (2011). "La batalla perdida de los afrochilenos por estar en el Censo 2012". *diarioUchile*. Recuperado de: <https://radio.uchile.cl/2011/09/21/la-batalla-perdida-de-los-afrochilenos-por-estar-en-el-censo-2012/>

- Báez Río, A. (2013). "Testimonio oral". En D. Brown, *Memoria viva: Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Montevideo: Linardi y Risso.
- BBC Mundo. (2014). "Chile: promulgan ley que permite el divorcio". Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_3693000/3693187.stm
- Bertín, X. (2014). "Censo revela que 8.415 afrochilenos viven en Arica". *La tercera*. Recuperado de: <https://www.latercera.com/noticia/censo-revela-que-8-415-afrochilenos-viven-en-arica/>
- Calderón, F. y Lechner, N. (1998). *Más allá del Estado, más allá del mercado, la democracia*. La Paz: Plural Editores.
- Candina Polomer, A. (2015). "Población y sociedad". En J. Fermandois (Ed.), *Chile. La búsqueda de la democracia (1960-2010)*. Tomo 5. Madrid: Penguin Random House.
- Collier, S. (2003). *Chile: The Making of a Republic, 1830-1865. Politics and Ideas*. New York: Cambridge University.
- Contardo, Ó. (2008). *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago de Chile: Vergara.
- De Jong-Kumru, W. (2013). *Postcolonial Feminist Theology*. Berlin: Verlag.
- Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco.
- Giordano, V. (2012). *Ciudadanas incapaces: la construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.
- Goić, C. (2006). *Letras del reino de Chile*. Madrid: Iberoamericana.
- Jelinek, E. (1986). *The Tradition of Women's Autobiography*. London: MacMillan.
- Jong-Kumru, W. (2013). *Postcolonial Feminist Theology*. Zürich: LIT.
- Kerney, R. (1986). *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester: M.U.P.
- Klein, E. (2002). "La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit." *Iberoamericana*, 2(7), pp. 19-28.
- Lipschutz, A. (1975). *El problema racial en la conquista de América*. México D. F.: Siglo XXI.
- Mellafe, R. (1984). *La introducción de la esclavitud negra en Chile: Tráfico y rutas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Montes, R. (2016). "Chile da un paso histórico hacia su ley de aborto". *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2016/03/17/america/1458245514_779690.html

- Rivera Tapia, C. (2013). “Quién fui, quién soy y quién seré: una mujer afrodescendiente de Chile”. En D. Brown, *Memoria viva: Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Salgado Henríquez, M. (2010). “El legado africano en Chile”. En S. Walker, *Conocimiento desde adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz: Fundación PIEB.
- Silva Henríquez, R. (1974). “Pastoral de la liberación en Chile”. En A. Rebollo (Ed.), *Teología de la liberación. Conversaciones de Toledo (1973)*. Burgos: Ediciones Aldecoa.
- Yudice, G. (1991). “Testimonio and Postmodernism”. *Latin American Perspectives*, 18(3), pp. 15-31.

Reseñas

ORLANDI, Eni Puccinelli (2007, 2011). *As Formas do Silencio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp. 6ª ed. ISBN: 978-85-268-0755-6. 181 pp.

María Alejandra Celi
INCIHUSA-CONICET Mendoza, Argentina
maceli@mendoza-conicet.gob.ar

*Toda palabra es capaz de poesía,
todo sentido es capaz de silencio.*
ENI ORLANDI

Eni Puccinelli Orlandi es una analista del discurso brasilera ampliamente reconocida en su campo por sus tempranas traducciones de los libros de Michael Pêcheux al portugués. Ha dedicado gran parte de su labor académica y científica al análisis del discurso con especial foco en la construcción de la memoria, la circulación de sentidos en el discurso y las políticas lingüísticas que de ahí se desprenden. En su libro *Las formas del silencio en el movimiento de los sentidos* (2007, 2011) escrito en portugués¹, Orlandi desarrolla su apuesta teórica y epistemológica sobre el funcionamiento del silencio como significante en sí mismo en la producción de sentidos en los discursos. Su trabajo se enmarca en el Análisis del Discurso (AD de aquí en adelante) con principal influencia del materialismo histórico de la escuela francesa de Michael Pêcheux como su principal referente. Este libro está dividido en siete capítulos que, a su vez, están segmentados en apartados subtítulos. A continuación, se presenta una síntesis de los ejes principales de cada capítulo.

Introducción

Orlandi propone su principal tesis sobre el funcionamiento del silencio en la producción de sentidos que consiste en dos amplias formas del silencio (*silencio fundante y política del silencio*), la noción de *incompletitud* del lenguaje y la de

¹ Todas las citas textuales presentadas en este texto son traducciones propias.

censura como una manifestación de la política del silencio. Igualmente, trabaja sobre la noción de *imaginario* y su relación con la ideología en tanto materialidad histórica y lingüística presente en los discursos.

En primer lugar, Orlandi propone que “hay un modo de estar en el silencio que corresponde a un modo de estar en el sentido y, de cierta manera, las propias palabras transpiran silencio” (Orlandi, 2011, p. 11). Este postulado es la punta pie para el desarrollo del *silencio fundante* (o silencio fundador) como categoría teórica y analítica. En segundo lugar, Orlandi propone que hay un proceso de producción de sentidos silenciados que permite entender lo no-dicho de una manera diferente que en relación al ámbito de lo implícito. Esta concepción corresponde a la *política del silencio* como otra forma del silencio. Ambas propuestas libran al silencio de su percepción negativa a la vez que asocian el no-decir a la historia y la ideología.

Adicionalmente, la autora sostiene que hay una dimensión del silencio que remite al carácter de *incompletitud* del lenguaje, ya que todo decir está directamente relacionado con el no-decir (la noción de incompletitud estará presente a lo largo de su obra). Para ahondar sobre esta relación, Orlandi presenta la noción de *censura* como aquello que no está dado por la conciencia de lo prohibido. La censura, en cambio, es entendida como un proceso de *silenciamiento* que limita al sujeto en la producción de sentido y muestra la fuerza corrosiva del silencio. Sin embargo, a la vez que calla, permite significar en otros lugares (en lo no-dicho) aquello que está prohibido en el terreno de lo decible. La propuesta reveladora de la autora consiste en pensar y analizar el silencio como un movimiento, un “reducto de lo posible”, permitiendo así, comprender que por fuera del lenguaje no encontramos la nada, sino que todavía hay sentido (2011, p. 13).

Asimismo, el funcionamiento del silencio atestigua el movimiento del discurso que se basa en la contradicción entre un “uno” y un “múltiple”, entre la paráfrasis y la polisemia. Este movimiento es contradictorio, ya que ocurre entre la *ilusión de un sentido único* en relación con el *interdiscurso* (el conjunto de lo decible histórica y lingüísticamente definido) (*ibidem*, p. 87), y el *equivoco de sentidos múltiples* en relación a las posibilidades de la lengua (*ibidem*, p. 17). Es decir, el movimiento del discurso requiere de la construcción de una “unidad” en el imaginario² para poder pensar la diferencia, por ello, el discurso es el lugar de contacto entre la lengua y la ideología. La ideología se produce justamente en el encuentro de la materialidad

² Orlandi define al *imaginario* diferenciándolo de la visión psicoanalítica del concepto. Así como en el psicoanálisis la relación entre el imaginario, lo real y lo simbólico se entiende a través del inconsciente, en el AD esta relación se entiende desde la ideología y la determinación histórica de los discursos.

de la lengua con la materialidad histórica (*ibidem*, p. 20) y es, precisamente, en el discurso donde la lengua adquiere una autonomía *relativa* a la materialidad histórica. Pensar la materialidad lingüística es, entonces, pensar las “manifestaciones de las relaciones de fuerzas y de sentidos que reflejan las disputas ideológicas [en los discursos]” (*idem*). Por lo tanto, el discurso está doblemente determinado tanto por las *formaciones discursivas*³ (las regiones de lo decible históricamente determinadas), como por la autonomía relativa de la lengua.

De esta manera, comprender el papel de la ideología en las construcciones de sentidos y de sujetos, es comprender los efectos de sentidos –el sentido no fijo a las palabras sino determinado por relaciones entre los sujetos y sentidos dentro de las formaciones discursivas (Pêcheux, 1975, p. 220)–. Así, los propios sujetos (posiciones de sujeto) no son anteriores a la constitución de estos efectos de sentido (Orlandi, 2011, p. 21). De la relación entre sujeto y sentido, se producen tanto sujetos como sentidos y es en estos efectos de sentido donde se sitúa el trabajo del silencio.

Silencio y sentidos

En el segundo capítulo, “Silencio y sentidos”, Orlandi despliega la dimensión política de la relación silencio/lenguaje sosteniendo que el lenguaje estabiliza y sedentariza el movimiento de los sentidos. A su vez, vincula el silencio con la noción de identidad y su carácter de mediador entre lenguaje-mundo-pensamiento.

En este juego silencio/lenguaje, la autora asume una tesis tan controversial como habilitante: lo real de la significación es el silencio y, por lo tanto, el silencio es lo real del discurso (2011, p. 29). El ser humano está “condenado” a significar, se constituye identitariamente en su relación con lo simbólico, produciéndose así una operación de traducción del movimiento (de la posibilidad de sentidos, del silencio) en palabras. El lenguaje, entonces, es una “categorización” del silencio que “domestica” la significación y la vuelve “calculable”.

Orlandi insiste en que solo es posible pensar en el silencio como categoría teórica y analítica cuando es analizado fuera de categorías binarias tradicionales (lenguaje-pensamiento; palabras-silencios), no como producto de la

³ Las formaciones discursivas constituyen las regiones de lo decible para los sujetos, determinadas históricamente por relaciones de fuerza y de lucha por el sentido que reflejan diferencias ideológicas (Orlandi, 2011, p. 20). Todas estas diferentes regiones de lo decible son recortes del *interdiscurso* que corresponde al universo de lo decible en un momento histórico dado; es la *memoria del decir* que se materializa en diferentes formaciones discursivas. A su vez, están formaciones discursivas provocan *efectos de sentido* entre sujetos o, más bien, entre *posiciones sujeto* (los lugares sociales representados por sujetos particulares).

ausencia de habla, sino como proceso de significación. La significación es un movimiento y el habla torna visible el movimiento de los sentidos para hacernos legibles. Esta *operación de legibilidad*, sin embargo, transforma la naturaleza de la significación, configura a sus hablantes al tiempo que unifica sentidos y sujetos. La *identidad*, comprendida como unidad o totalidad y producida por nuestra relación con el lenguaje, nos hace visibles e intercambiables dentro de la especie humana (*ibidem*, p. 34). El silencio, entonces, es aquello que puede trastocar esta unidad; es una *mediación* de las relaciones entre lenguaje, mundo y pensamiento. El ser humano ha llenado el espacio de sonido y ha atribuido la idea de “vacío” al silencio. Esta operación ha apagado la *mediación* del silencio como materia significativa fundante y ha permitido las reflexiones binarias que centralizan el lenguaje en díadas como lenguaje-pensamiento y lenguaje-mundo. La apuesta de Orlandi es una propuesta epistemológica enriquecedora para el AD: lo necesario es un desplazamiento de la centralidad del lenguaje en las prácticas discursivas.

Los límites del método y de la observación

Posteriormente, en el tercer capítulo, Orlandi propone una serie de objetivos de reflexión sobre el silencio y de ruptura con teorías tradicionales. A su vez, hace una breve distinción entre las diferentes formas del silencio y ahonda en sus modos de aproximación.

En primer lugar, retoma su concepción no negativa del silencio donde este no se define en función de lo que no es lenguaje, sino en su relación constitutiva con la significación. En el apartado “Pensar el silencio”, propone seis objetivos para la reflexión sobre el silencio: i) pensar el silencio es poner en disputa la hegemonía del formalismo; ii) la reflexión sobre el silencio es un esfuerzo contra el positivismo en la observación empírica dado que, al no ser directamente observable, debe hacerse visible mediante métodos históricos (discursivos) y críticos; iii) esta reflexión problematiza las nociones de linealidad, literalidad y completitud⁴; iv) complejiza los límites a la dialogía (y su concepción conductista sobre la función de la información y de los turnos de habla), para pensar la relación con el Otro como una relación contradictoria; v) problematiza palabras como “representación” o “interpretación”, ya que el silencio corresponde al orden de lo compren-

⁴ Por un lado, la significación no se desenvuelve en una línea recta, sino que en todas las direcciones y en diferentes materialidades. Por otro, con respecto a la literalidad, Orlandi comprende que el silencio es asimétrico en relación con el decir y el no-decir, y presenta la operación de la elipsis como ejemplo. Por último, la incompletitud es fundamental al no-decir ya que posibilita la multiplicidad de sentidos.

sible (comprenderlo es explicitar el modo por el cual este significa) y no al orden de lo interpretable (traducirlo en palabras); vi) propone la descentralización de lo verbal en cuanto espacio privilegiado de significación.

Sin embargo, persiste la interrogante sobre cómo es posible hablar de algo que no es representable y cuya observación no puede lograrse por métodos tradicionales. Para la autora, el problema se encuentra en las mismas teorías que sustentan estos métodos. El aporte del análisis del silencio consiste, entonces, en que este requiere de una “ruptura” epistemológica. Por ello, la aproximación al análisis del silencio debe: i) contemplar un trabajo de AD que incluya la noción de completitud-incompletitud; ii) analizar las “figuras” de los discursos como “síntomas” de la marginalización del silencio y, así, dislocar el trabajo de la retórica; y iii) relacionar múltiples textos para el análisis de paráfrasis y lograr reconstruir una trama discursiva que evidencie los sentidos silenciados históricamente.

Silencio, sujeto, historia. Significando en los márgenes

El cuarto capítulo tiene como objetivo darle al silencio un estatuto explicativo lejos de las concepciones místicas típicamente asociadas a él. Se ocupa de describir en profundidad las diferentes formas del silencio, la manera en la que está presente en la constitución de la identidad desde un análisis de la censura, y su repercusión en la construcción histórica de la memoria y del sujeto dentro de las formaciones discursivas.

El *silencio fundador* (o fundante) corresponde a la condición de la producción de sentido que le posibilita al lenguaje significar. La presencia de este silencio resulta en la incompletitud constitutiva del lenguaje en tanto sentido, dado que su completitud implicaría la ausencia de silencio, lo que imposibilitaría la fluidez y comprensión entre interlocutores. Por esto, el sujeto se encuentra en estricta relación con el silencio (para hablar es necesario el silencio) en un movimiento permanente que produce sentidos múltiples. Por otro lado, el *silenciamiento* corresponde a una segunda forma del silencio en la que se distingue el silencio constitutivo y el silencio local. Estos tipos de silencio, a diferencia del silencio fundador, permiten comprender la historicidad discursiva de la construcción del “poder-decir” a la vez que establece un recorte entre lo dicho y lo no-dicho (Orlandi, 2011, p. 73). Por un lado, el *silencio constitutivo* preside cualquier producción del lenguaje ya que es “lo no dicho necesariamente excluido” para poder decir en determinado contexto histórico (*idem*). Por otro lado, el *silencio local* – caracterizado por la censura– es una estrategia política aplicada en determinadas circunstancias como producción de lo prohibido.

Sobre la censura, Orlandi sostiene que no corresponde a un hecho relativo a la conciencia de quien habla sino a la “prohibición de la inscripción del sujeto en formaciones discursivas determinadas” (*ibidem*, p. 76). Esta operación afecta consecuentemente la identidad del sujeto en tanto *sujeto-del-discurso* ya que su proceso de identificación es el resultado de su inscripción en una u otra formación discursiva, lo que permite otorgarle sentido a sus palabras. De igual manera, se describe al sujeto como un ser dividido por un movimiento entre identidad-alteridad, lo que constituye su incompletitud, delimitando al sujeto en relación con los otros. El trabajo del silencio se observa en el apagamiento de la alteridad (de los “otros”) como mecanismo discursivo necesario para la constitución del sujeto. Sin embargo, ocurre un movimiento contradictorio: el deseo de completitud permite el sentimiento de identidad que posibilita identificarse. Empero, sin incompletitud (alteridad) no hay movimiento de sentidos posible y, en palabras de Orlandi, provoca la *asfixia*. Sin este movimiento entre alteridades:

El sujeto no podría atravesar los diferentes discursos y no sería atravesado por ellos, ya que no podría recorrer los dislocamientos (los límites) de las diferentes formaciones discursivas. Lo otro (y los otros) es el límite pero también es lo posible. (2011, p. 79)

De esta manera, la censura es esa asfixia que ocurre cuando un sujeto puede ocupar un solo lugar determinado, afectando así su identidad. El giro que propone la autora es que la identidad del sujeto no está dada por su inscripción en una formación discursiva u otra sino por *los dislocamientos posibles trabajados desde el silencio*.

Silencios y resistencia: un estudio de la censura

En el quinto capítulo, Orlandi retoma la noción de ideología resaltando la necesidad de un análisis histórico discursivo del proceso de producción del imaginario. A su vez, profundiza sobre la censura, sus efectos sobre la identidad del sujeto y la identidad social, y algunas formas de resistencia y sus manifestaciones.

La ideología, lejos de estar encapsulada en sentidos ocultos, se entiende como una interpretación determinada que le atribuye sentidos fijos a las palabras y, por ello, provoca la impresión de un sentido único y verdadero en un momento histórico dado. Es decir, no es ocultación, sino una interpretación en una dirección determinada por la historia (Orlandi, 2011, p. 97). En esta dirección, la labor del AD consiste en atender tanto a la *lengua-de-espuma* o *silencio del opresor*—aquella donde trabaja el poder de impedir sustentar otros discursos y sentidos— como a

la *lengua de la resistencia* —que es parte de un proceso de producción de *sentidos insaturados* en un momento histórico dado—. Si la censura (operación del silencio opresor) afecta el movimiento de la identidad ya que impide la circulación del sujeto por regiones determinadas del interdiscurso, el sujeto debe construir un lugar “otro” para decir aquello que le está prohibido, para ser “oído” en un acto de resistencia. No obstante, la censura también interviene en la identidad social del sujeto operado como un *principio-de-autor*, en el que el sujeto adquiere toda responsabilidad por lo que dice. Así, la censura modifica la dimensión pública del ciudadano y las posiciones de sujeto que ocupa. Estas nociones son las utilizadas por Orlandi para analizar el proceso de censura y resistencia en la Música Popular Brasileira durante la dictadura militar de Brasil de 1964. La autora muestra cómo los cantautores ejercen la resistencia diciendo en sus canciones lo permitido para decir “otra” cosa (lo prohibido) mediante metáforas. En esta práctica discursiva, la reproducción del discurso permitido habilita un dislocamiento, una no-reproducción, permitiendo la apertura de espacio a los sentidos censurados.

Silencio, copia y reflexión

En el capítulo sexto, Orlandi se inclina hacia la forma en la que opera el silenciamiento en el apagamiento de la autoría o, en otras palabras, en las prácticas discursivas de *medio-plagio* y sus efectos en el movimiento de sentidos. Una práctica sistemática dentro de las producciones científicas es el *medio-plagio*, práctica en la que algunas personas se “autorizan a no referir sus ideas a ideas ya dichas” (2011, p. 135). La autora piensa esta práctica en la relación del decir con su memoria, con la exterioridad del interdiscurso (con lo ya dicho que posibilita el decir). El *medio-plagio*, como apagamiento de lo ya dicho en el discurso científico, podría considerarse como un subproducto del silenciamiento constitutivo (para decir es menester no decir). No obstante, resulta revelador cómo se plantea un paralelismo con la censura: si la censura consiste en estancar el movimiento social e histórico del sentido, el *medio-plagio* puede comprenderse como un tipo de censura. Es decir, el medio plagiador estanca el fluir histórico del sentido, individualiza la historia y pierde la memoria y la posibilidad de dislocar sentidos ya que solo “retoma” lo dicho. Se pierde, así, la posibilidad de significar otros sentidos.

Conclusión

En su último capítulo, Orlandi sintetiza sobre el papel itinerante que juega el sujeto en estas diferentes dimensiones del silencio, indagando un poco más sobre el lugar de la exterioridad en relación al lenguaje y al silencio. Finaliza aludiendo

a la compleja labor del AD en la comprensión de los procesos de producción de sentidos como “un programa de lectura particular: la que ve en todo texto la presencia de otro texto necesariamente excluido pero que lo constituye” (2011, p. 174), donde la ideología opera mediante el silenciamiento.

Desde la perspectiva del sujeto, este es caracterizado por su “errática” naturaleza discursiva dada su capacidad de dislocarse de sus posiciones. Si el silencio es continuo (orden del silencio fundante), es en esa continuidad que el sujeto puede moverse de significaciones. A su vez, hay una relación directa entre el sujeto y su exterioridad. El sujeto es itinerante ya que, permeado por una variedad discursiva, habita esas diferentes significaciones en las disímiles formaciones discursivas (orden de la política del silencio). Por ello, es preciso pensar los procesos de mediación histórica que acontecen en el orden de lo decible. Como las formaciones discursivas representan dominios del saber históricamente determinados que delimitan sentidos y posiciones sujeto, Orlandi sostiene que en esa determinación ya hay subjetivación históricamente identificable. De esta manera, la exterioridad (el interdiscurso) constituye la interioridad (el intradiscurso y las formaciones sujeto) (*ibidem*, p. 158).

En última instancia, la propuesta disruptiva de Eni Orlandi consiste en dislocar la centralidad del lenguaje en las prácticas discursivas, dado que por fuera del lenguaje no existe solo la nada. Si, desde esta perspectiva del AD, significamos de dos maneras: a través de las palabras y a través del silencio, entonces el silencio se vuelve una herramienta liberadora para el análisis de fenómenos que escapan del “imperio de lo verbal”. Es en el silencio –no en el inconsciente, no en el pensamiento, no en la cognición, no en el exterior– donde existe un “reducto de lo posible”; donde se encuentra la posibilidad de revuelta y movimiento. La sensatez de la propuesta radica, también, en no desestimar la lengua como estructura que sostiene el discurso sino, más bien, ponerla en igualdad de condiciones con el silencio y la materialidad histórica que los constituye en la producción de sentidos. Finalmente, pensar las formas del silencio como una categoría analítica, abre un punto de fuga en la esfera dicotómica lenguaje-pensamiento y en sus bagajes epistémicos y metodológicos.

Referencias bibliográficas:

- Orlandi, E. (2007, 2011). *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp. 6ª ed.
- Pêcheux, M. (1975, 2016). *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES

Forma y preparación de manuscritos

Las contribuciones enviadas a la revista deben tener carácter inédito y no deben estar comprometidas con otras revistas o editoriales. Se aceptan contribuciones en español, inglés y portugués.

Cada propuesta de publicación deberá acompañarse de:

- Título del texto en español y en inglés (debe indicar claramente el contenido del trabajo sin ser demasiado extenso; debe evitarse el uso de siglas).
- Nombre(s) y apellido(s) del (de los) autor(es), según acostumbren a firmar sus textos y sin utilizar iniciales. Si el texto es obra de más de un autor, el primero será considerado autor principal.
- Filiación laboral del (de los) autor(es), incluyendo ciudad y país.
- Síntesis curricular del autor, que incluya cargos y categorías docentes o científicas.
- Dirección de correo electrónico del (los) autor(es).
- Resumen del texto en el idioma original y en inglés, que no exceda las 150 palabras. Debe estar redactado en un solo párrafo, donde se presente de manera concisa el propósito, los principales resultados y las conclusiones de la investigación. No debe incluir fragmentos tomados textualmente del artículo, ni citas, ni referencias, ni abreviaturas.
- Palabras o frases clave del texto (no menos de 3 y no más de 8), en el idioma original y en inglés. No deben coincidir con palabras o frases que ya estén en el título del texto. Deben separarse por comas, ordenarse alfabéticamente y no incluir abreviaturas.

Normas para la presentación de los textos

- Formato de texto: .doc o .rtf
- Tamaño de papel: carta (215 x 279 mm)
- Fuente: Times New Roman 12

- Interlineado: 1,5
- Extensión máxima para artículos de investigación: 20 cuartillas
- Extensión máxima para artículos de opinión: 10 cuartillas
- Extensión máxima para reseñas: 5 cuartillas
- Estructura: deben delimitarse: una introducción, que declare los propósitos y otros elementos que se quieran destacar; los epígrafes, con sus correspondientes títulos; las conclusiones; y las referencias bibliográficas.

Figuras, tablas y cuadros

- Se consideran como figuras todos los gráficos, esquemas e imágenes fotográficas; y como cuadros, todos los elementos con columnas y filas, siempre que no incluyan valores numéricos.
- Su información no debe ser redundante o estar en el texto. Deben evitarse las tablas pequeñas o figuras simples cuya información pueda ser fácilmente expresada en el texto.
- Deben acompañarse de su correspondiente encabezado de tabla o pie de figura. El texto de los pies de figuras y encabezados de tablas debe ser breve y suficiente para la comprensión de estas.
- Los pies de todas las figuras deben estar numerados consecutivamente, lo mismo que los títulos de tablas y de cuadros.
- Siempre deben acompañarse de la fuente bibliográfica (autor, título, página) de la que fueron tomados. En caso de ser originales, debe aclararse que se trata de elaboración propia.
- Antes de aparecer visualmente, deben estar mencionados en el texto con su correspondiente numeración.
- Deben ser legibles y con tamaños adecuados para su correcta visualización.
- Las imágenes fotográficas, además de aparecer al interior del documento, deben enviarse por separado, en formato .jpg, .tif o .bmp, y con la resolución adecuada (300 dpi) para su posterior impresión.
- Siempre que incluyan símbolos no estándares, abreviaturas o acrónimos, debe incorporarse una leyenda donde se explique el significado de cada uno de estos elementos.

Citación

Todas las fuentes que sean citadas en los artículos o mencionadas en el cuerpo del texto deberán estar claramente identificadas siguiendo las normas definidas por la American Psychological Association (APA).

En el estilo APA se utilizan paréntesis dentro del texto en lugar de notas al pie de página o al final del texto, como en otros estilos. La cita ofrece información sobre el autor y año de publicación, que conduce al lector a las referencias que se deben consignar al final del documento.

Cita de más de 40 palabras

Las citas que tienen más de 40 palabras se escriben aparte del texto, en bloque, con sangría izquierda aplicada al párrafo y sin comillas. Al final de la cita se coloca el punto después de los datos.

Reglas según número de autores

Cuando son dos autores sus apellidos van separados por “y”, si se publica en inglés por “&”. Cuando son de tres a cinco autores, la primera vez que se citan se indican los apellidos de todos. Posteriormente, se cita sólo el primero y se agrega *et al.* Cuando son seis o más autores se cita el apellido del primero seguido de *et al.* desde la primera citación.

Autor corporativo o institucional

En el caso de que sea un autor corporativo o una institución se coloca el nombre de la organización en lugar del apellido. La primera vez se cita el nombre completo y entre el paréntesis se indica la sigla. En adelante, se cita solamente con la sigla.

Cita de una cita

Se realiza cita de una cita cuando se tiene acceso a una fuente de información a través de otra. Por ejemplo, si se está leyendo un libro de Stephen Hawking y este cita una opinión o afirmación de Roger Penrose se cita:

- Bayona (citado por Leung, 2009) investigó la disponibilidad (...)

Sin embargo, se recomienda hacer el menor uso posible de este tipo de citas mientras se pueda acceder al material original y citarlo directamente de su autor.

Referencias

Todos los autores citados en el cuerpo de un texto o trabajo deben coincidir con la lista de referencias del final. Nunca debe referenciarse un autor que no haya sido citado en el texto. La lista de referencias se organiza en orden alfabético y con sangría francesa. Según la APA, para la referenciación de números o volúmenes de alguna publicación es necesario usar números arábigos y no romanos.

Libro

Forma básica

Apellido, A. A. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.

Libro con editor, compilador o coordinador

Apellido, A. A. (Ed., Comp. o Coord.). (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.

Capítulo de libro

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). “Título del capítulo o la entrada”. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Artículos científicos (Journal)

Apellido, A. A.; Apellido, B. B. y Apellido, C. C. (Fecha). “Título del artículo”. *Nombre de la Revista, volumen*(número), pp-pp.

Periódico

Apellido A. A. (Fecha). “Título del artículo”. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Recursos electrónicos Online:

Se referencia según el tipo de publicación (libro, artículo, etc.) y a continuación la leyenda: “Recuperado de” seguida de la dirección url. Incluso cuando se cita de una fuente electrónica es importante consignar, siempre que sea posible, los datos de referencia del libro o los datos de periodicidad de la revista donde aparece el artículo. Por ejemplo:

Ríos Baeza, F. A. (2016). “El México abismal de Roberto Bolaño”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18(2), pp. 183-204. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/58763/58223>

Tesis y trabajos de grado

Autor, A., y Autor, B. (Año). *Título de la tesis* (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Nombre de la institución académica, Ciudad.

CD ROM y similares

Apellido, A. (Año de publicación). *Título de la obra* (edición) [Medio utilizado]. Ciudad: Intancia Editorial.

Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales utiliza el sistema de gestión de revistas Open Journal Systems (OJS) de acceso abierto.

Consulta y descarga gratuita:
<http://www.diseminaciones.uaq.mx>



