

# **CUESTIONES AL MÉTODO**

Atisbos a la crítica literaria

Alejandro Palma Castro  
José Martínez Torres  
Felipe A. Ríos Baeza  
Antonio Durán Ruiz  
Alicia V. Ramírez Olivares  
Rafael Araujo Mario Nandayapa  
Arturo Aguirre

ISBN: 978-607-02-3057-8



**CUESTIONES AL MÉTODO**  
**ATISBOS A LA CRÍTICA LITERARIA**



Colección  
Transeúnte

Rector de la BUAP

*Mtro. José Alfonso Esparza Ortiz*

Rector de la UNACH

*Mtro. Jaime Valls Esponda*

CUESTIONES AL MÉTODO  
ÁTISBOS A LA CRÍTICA LITERARIA

Alejandro Palma Castro ■ José Martínez Torres  
Felipe A. Ríos Baeza ■ Antonio Durán Ruiz  
Alicia V. Ramírez Olivares ■ Rafael Araujo  
Mario Nandayapa ■ Arturo Aguirre

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS  
AFÍNITA EDITORIAL

NOTA EDICIÓN

Este libro ha sido editado de acuerdo a las normas vigentes de la RAE.

© D.R. 2013 Alejandro Palma Castro, José Martínez Torres,  
Felipe A. Ríos Baeza, Antonio Durán Ruiz,  
Alicia V. Ramírez Olivares, Rafael Araujo,  
Mario Nandayapa, Arturo Aguirre Moreno

© D.R. 2013 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
4 Sur, núm. 104, C.P. 72000  
Centro Histórico  
Puebla

© D.R. 2013 Universidad Autónoma de Chiapas  
Boulevard Belisario Domínguez km. 1081  
Ed. de Rectoría, Col. Universitaria s/n  
C.P. 29059, Tuxtla Gutiérrez  
Chiapas

© D.R. 2013 Por características tipográficas y diseño editorial  
Afínita Editorial México S.A. de C.V.  
Golfo de Pechora núm. 12 B  
Lomas Lindas, C.P. 52947  
Atizapan de Zaragoza  
Estado de México

1a. edición 2013

ISBN: 978-607-02-3057-8

## ÍNDICE

- 9 *Prefacio*
- 17 Deformaciones en la crítica literaria  
*Alejandro Palma Castro*
- 35 *El joven* de Salvador Novo y otros relatos urbanos  
*José Martínez Torres*
- 63 Pasos en la azotea: La necesidad de vigorizar  
la teoría literaria en la academia  
*Felipe A. Ríos Baeza*
- 83 El cuestionamiento del monstruo  
*Antonio Durán Ruiz*
- 105 De la crítica literaria feminista  
a los estudios de género  
*Alicia V. Ramírez Olivares*
- 123 Poesía y narrativa en la revista *Chiapas*.  
Perfil de la creación literaria a mediados  
del siglo xx, en Chiapas  
*Rafael Araujo*
- 159 Aproximación a la estética contemporánea  
*Mario Nandayapa*
- 199 La letra en lo invisible. Reflexiones  
sobre la violencia y la marginalidad del exilio  
*Arturo Aguirre*





## PREFACIO

El subtítulo de este libro no debe comprenderse como «Problemas de la crítica literaria» para sumarse a una larga lista de subtítulos similares o incluso a una amplia tradición occidental que ha denunciado, pero pocas veces resuelto, la problemática en el estado de ciertos conocimientos. Más bien, apelamos a *atisbos*, en el sentido de *vislumbrar*, para con ello manifestarnos cerca de lo que Arturo Aguirre llama la atención al comienzo de su ensayo: «aquella virtud *visiva* de la razón (llamada por la Antigüedad *theoría*)» [201]. Desde luego, sin alguna pretensión totalizante o absoluta, esta *theoría*, o a nuestro parecer *atisbo*, nos coloca como espectadores y usuarios de la crítica literaria. En esta última práctica cotidiana es donde hemos confluído en la necesidad de articular una visión muy particular de nuestra experiencia. Descartados los universales de Occidente, deslegitimizadas las posiciones centrales de enunciación en nuestro pensamiento eurocentrista, nos hemos animado a ejercer una especulación al ver pasar las ideas ante nuestros ojos, parafrasearlas en las aulas y meditarlas por escrito.

Estos atisbos a la crítica literaria no se han escogido bajo algún criterio de organización, lógica de pensamiento o posición particular. Surgen, primariamente, de la inquietud individual de sus escritores para colocarse como evidencia de un diálogo fructífero entre los espacios de intercambio académico. En congresos, cursos, reuniones y hasta en algunos cafés y cantinas de Latinoamérica se dice mucho de lo pernicioso de la crítica literaria pensada y procesada desde la literatura y otras disciplinas, como la filosofía, en el centro de Europa (Francia, Alemania y un poco Inglaterra). Incluso el consumo de actitudes poscríticas dejan entrever la manufactura y mediación de los grandes centros del conocimiento (el poscolonialismo y la subalternidad que se exponen desde las principales universidades norteamericanas, el intelectualismo latinoamericano alimentado por los posestructuralistas franceses, etcétera). Por ello, cada uno de estos ensayos parte de una legítima inquietud que se condensa y articula como un discurso incompleto y apenas sugerido de las infinitas posibilidades en el pensamiento de la crítica literaria.

Ese carácter de inacabado nos ha llevado a pensar en cuestionar al método; de ahí el título principal. Por lo menos dos textos importantes en el pensamiento actual de Occidente se conforman bajo la idea de una cuestión del método. Primero, Jean Paul Sartre, cuando se encuentra ante la difícil tarea de justificar la validez del existencialismo ante el absorbente marxismo de la época, escribe —lo que denomina «una obra de circunstancia»— *Cuestiones de método*, que le permite plantear una dialéctica posible entre el individualismo existencial y la colectividad marxista. En ella termina abocándose a una sola cuestión: la que lo llevará a buscar una razón dialéctica, motivo principal en *Crítica de la razón dialéctica*. Fundamentalmente su *Cuestiones de método* es una pregunta y luego una

justificación de lo que espera acomodar para salir bien librado del mal paso entre lo burgués y lo socialista. Luego, Alain Badiou, en un libro bajo el sugerente título *El siglo*, comienza la búsqueda del pensamiento singular en el siglo xx con un apartado nombrado «Cuestiones de método». Precisamente, la intertextualidad con la obra de Sartre remeda la posibilidad de entender la propia centuria a partir de un pensamiento donde «habrá sido el siglo del advenimiento de otra humanidad, de un cambio radical de lo que es el hombre» [22]. Planteado así, ambos trabajos previenen una justificación de lo que parecerá difícil, casi imposible en el pensamiento.

Nosotros, no tan envanecidos en la tarea de pensar la crítica literaria, preferimos simplemente disputarle al método de esa crítica —como se plantea a partir de sus documentos fundamentales o del entendimiento de ciertas voces privilegiadas— un par de oraciones, quizá una palabra imprecisa u otra olvidada, una innecesaria sobreinterpretación o un esquema de pensamiento sincrónico. La forma de proceder es emulando a Michel Foucault en su historia crítica del pensamiento a partir de la problematización. Esta nos ha parecido una forma oportuna para proceder y encaminar nuestras reflexiones en cada capítulo. La disputa que planteamos se convierte, más que cuestiones *de* método, en cuestionamientos *al* método; desde donde ubicamos problematizaciones específicas y vislumbramos —de ahí la noción de atisbo— las posibles causas y consecuencias que haya generado dicho objeto de pensamiento.



El primer ensayo que abre este libro, «Deformaciones en la crítica literaria», se estructura a partir de una revisión de la crítica literaria y los estereotipos o comunes desafectos a que

ha sido relegada. Como tratarla toda implica una tarea de suyo ambiciosa, la ilustración de su menosprecio se basa en lo que pueden ser unas tres o cuatro deformaciones; esto es: la sobreinterpretación, la pérdida de un contexto o la falta de lectura de fuentes originales. Comprendiendo dichas deformaciones es como se justifica un objeto de pensamiento y la problematización que afecta, no solo a la historia del pensamiento en la crítica literaria, sino también a la posible constitución de un pensamiento crítico, a partir de los textos generados en Latinoamérica. Por eso se postula una propuesta crítica concreta en el siguiente ensayo, «*El joven* de Salvador Novo y otros relatos urbanos», según la noción de que un relato puede considerarse urbano no solo por su contexto geográfico, sino, sobre todo, por su sentido de modernidad estética, de su actualización literaria. Además de observar algunas características de *El Joven* de Salvador Novo, se mencionan ahí otros relatos con características urbanas —*Autopsia* (1955) de Pablo Palomino; *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas, y *Soledad* (1944) de Rubén Salazar Mallén— con el fin de poner a prueba la afirmación de que *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958) fue la primera novela urbana en México y aquella que moderniza su narrativa.

«Pasos en la azotea: La necesidad de vigorizar la teoría literaria en la academia» vuelve al asunto de la academia y el estudiante de la literatura respecto a la teoría literaria y, de cierta manera, asume una perspectiva equidistante al primer ensayo de este libro, aunque complementaria en términos de una historia del pensamiento problematizada. Ríos Baeza implica por vigorizar la teoría literaria, un reconocimiento de la era de los *pos* como un tipo de pensamiento crítico necesario de acuerdo con los tiempos actuales. Pero más

allá de un manifiesto, su texto se vuelve incisivo y desestabilizador cuando propone que la teoría literaria «no se ha venido moviendo en el paradigma occidental por una “voluntad de saber”, sino por una “voluntad de poder”» [69]. El cambio de paradigma que implica incorporar en los programas de teoría literaria el posestructuralismo, posfeminismo, posmodernismo, poscolonialismo y otros más, también lleva a considerar que no se trata únicamente de un paso a otro tipo de crítica a partir de un tiempo específico (lo cual nos reduciría a un binarismo de oposición común, bajo el cual se ha manejado Occidente) sino, sobre todo, a un cambio de lugar desde donde se logra una interacción sociocultural compleja.

Este último atisbo que no podría ser más oportuno para leer el ensayo «El cuestionamiento del monstruo», puesto que en este artículo el autor reflexiona acerca de las fuerzas irracionales que pulsan bajo la envoltura humana, la alteridad, el reverso del hombre, cuyas representaciones grotescas cuestionan la armonía del mundo en artísticas expresiones de lugares y épocas diversos; aborda esos iconos y el imaginario grotescos a fin de revelar el ámbito mítico, inventivo o siniestro del sujeto; lo cual se realiza con base en la concepción que algunos estudiosos han formulado sobre las ficciones monstruosas, preferentemente en el ámbito artístico.

«De la crítica literaria feminista a los estudios de género» continúa el hilo argumentativo de problematizar a la teoría literaria de Occidente, a partir de la consideración de la autora, pero también de un lector/a que permiten otras posibilidades de lecturas; en este caso traza el rumbo de una mirada enfocada en la decodificación del signo *mujer*. A partir de las conquistas feministas en lo político y en

lo social durante el siglo xx, Ramírez Olivares destaca los principales conceptos que han guiado a la crítica literaria feminista hasta convertirse, a la postre del siglo pasado, en estudios de género. Desde la ubicación de los subcódigos en textos escritos por mujeres vigiladas y amenazadas por una estructura de poder, hasta la ubicación de los actos performativos de una literatura dispuesta a exponer el género sexual como un asunto discursivo más que biológico, este ensayo muestra la pertinencia de problematizar el asunto de la calidad literaria cuando no se ha asumido un criterio que tome en cuenta al sujeto, tanto autor/a como lector/a, desde su condición sociocultural particular.

Otro asunto similar, desde la perspectiva del canon literario, se presenta en el ensayo de Rafael Araujo: «Poesía y narrativa en la revista *Chiapas*. Perfil de la creación literaria a mediados del siglo xx, en Chiapas» para conocer el contexto cultural que hizo posible el surgimiento de escritores de la talla de Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Eraclio Zepeda, Juan Bañuelos y Óscar Oliva, por citar a los más sobresalientes escritores de Chiapas. Un acercamiento a la tradición literaria chiapaneca de mediados del siglo xx y sus relaciones con la prensa, un campo ligado al de la cultura y, a veces, confundido con éste.

En este libro no queda al margen elucidar sobre la posible relación que exista entre la teoría de la literatura actual con la disciplina estética. Mario Nandayapa presenta en «Aproximación a la estética contemporánea» el problema capital del valor literario ante la labor crítica; *stricto sensu* esta disciplina queda emparentada con la teoría literaria más por un dominio de ocupación que sirve de referencia que por una perspectiva básica compartida. El problema del valor es fundamental para la estética, ya se trate de una estética nor-

mativa que intente el establecimiento de las reglas del gusto, o ya se trate de una estética que se ocupe de definir las condiciones formales de un juicio estético.

Este volumen cierra con un ensayo pertinente sobre una categoría que la crítica literaria maneja con cierta laxitud: literatura del exilio. Esta poca atención crítica no se debe tanto al nutrido cuerpo de textos que se han generado en la historia literaria, como por la falta de una reflexión misma sobre el hecho del exilio y la violencia que este connota. «La letra en lo invisible. Reflexiones sobre la violencia y la marginalidad del exilio» nos transporta precisamente hacia los orígenes de la práctica, cuando el sujeto condenado al exilio en la antigua *polis* griega se vuelve invisible y pierde su sombra. Para Arturo Aguirre, «desde el prederecho griego en el mundo antiguo hasta el cenit del siglo XVIII, en plena Ilustración, la constante será la misma: condena, exilio, refugio y los dispositivos puestos en acción, *no* para crear o mejorar al ser humano, sino para darle eso que Aristóteles o Cicerón, como otros tantos, llamarían: una “muerte en vida”» [215]. Los atisbos de este ensayo permiten reconocer en el exilio una de las formas sistemáticas de violencia más antiguas en Occidente; pensada y ejercida desde un criterio jurídico-político, a partir de la negación de comunidad para el individuo. Evidentemente, tanto en lo filosófico como en otros campos, el exilio no debe confundirse con otras formas de movimiento como el éxodo, desplazamiento, migración, etcétera, dado que pertenece a una parte fundamental del pensamiento de Occidente, a un *corpus* literario y lleva consigo una de las más profundas muestras de la institucionalización de la violencia.

Es así como nos ha parecido que *Cuestiones al método* permea lo que es conocimiento común entre varios de nosotros, pero pocas veces manifestado a partir de unas ideas mejor elaboradas. Por otro lado, será la posibilidad de *locus* de enunciación poco habituales para reflexionar las actitudes impenetrables de nuestro pensamiento occidental: una marisquería en Tuxtla Gutiérrez o un desayuno en algún restaurante colonial de Puebla.



## DEFORMACIONES EN LA CRÍTICA LITERARIA

Alejandro Palma Castro

Pablo Neruda escribe una «Oda a la crítica» [2001: 102] donde, con su usual retórica de la llaneza –paradójicamente nada simple–, se lanza contra los críticos de su poesía para festejar que sea mejor el pueblo quien habite en ella. Este oscuro poema debe su relativa fama a una interpretación que le diera Joaquín Sabina con el sonido de una máquina de escribir de fondo y su característica acidez interpretativa en un compilatorio musical en homenaje al Premio Nobel chileno. De tal suerte, la oda revive el estereotipo usual del crítico literario: un escritor frustrado, el aguafiestas, un sepulturero de la belleza, un ato de caníbales, la persona sentada en la última fila esperando llamar la atención, etcétera. La experiencia en la enseñanza y la aplicación de la crítica literaria me ha hecho reflexionar que estos prejuicios quizá provienen de ciertos mitos históricos, en el entendido de estos como cierta deformación de la realidad. Esta crítica, como todo discurso revestido de cierta metafísica occidental, se ha compuesto de versiones deformadas que se han reiterado en libros, aulas,

congresos, etcétera, sumiéndola en cierta incertidumbre que ha provocado una especie de poscrítica del desencanto.<sup>1</sup> El hilo conductor de las siguientes reflexiones será exponer algunos de los momentos históricos de la crítica literaria que deben ser reformulados para apostar a una práctica crítica que, no obstante la llegada de los *pos* que nos acometan, siempre se encuentre ahí para explicar al texto literario.

## I

La literatura por muy humanista que nos parezca a ratos no deja de ser un negocio. Dicho esto en el sentido de que existen ciertos intereses los cuales incluso llegan a ser muy lucrativos: editoriales transnacionales, los jurados y premiados, los agentes editoriales, las grandes revistas literarias, las universidades y sus listas de la literatura canónica, las publicaciones de crítica literaria desde las universidades europeas y norteamericanas, las respectivas refutaciones de estas... Para bien y para mal, la literatura en nuestra época es un negocio y, además, transnacional; en su mercado los valores de cambio son económicos, a la par que culturales. Quien realiza crítica literaria en la actualidad y deja pasar esto de lado está negando el verdadero fundamento crítico y más bien pasando a la crítica estereotipada y llena de vicios como lo denuncia la oda nerudiana.

Es lugar común distinguir en los estudios literarios al menos tres enfoques disciplinares: uno, el que establece relaciones textuales para configurar o empatar momentos

1. Al respecto remito al lector a la excelente nota introductoria y de hecho a todo el libro de J. Culler, *The Literary in Theory*. Stanford: University Press, 2007.

históricos denominado historia literaria; dos, aquel que, dado un estudio de formas y o temáticas de textos literarios, puede conformar categorías o géneros, y también funciones discursivas específicas conocidas como *teoría literaria*; y, tres, el que valora, a partir del análisis de un texto literario, las funciones específicas de un texto como mensaje: la crítica literaria. Esta última disciplina parece más que milenaria, pues ya en la comedia *Las ranas* de Aristófanes [2001: 39] se nos presenta una pugna entre Esquilo y Eurípides sobre quién es el mejor poeta trágico y para ello citan partes de sus obras con un consabido juicio valorativo. No obstante, la crítica literaria, tal como la concebimos ahora y se estudia en la mayoría de los programas de estudios literarios, tiene su origen a fines del siglo XIX y viene acompañada de un deseo por sistematizar su conocimiento, de imprimir metodologías específicas y fijar resultados previsibles; todo ello en un marco positivista con objetivos. Precisamente, una primera deformación de la crítica literaria envuelve a la segunda mitad del XIX, a partir de la suposición de que únicamente se privilegiara la explicación de una obra a partir de la vida de su autor.

## II

En 1863 un francés, Hyppolite Taine, se lanza a una empresa de casi una década para proponer la *Historia de la literatura inglesa* y comienza su introducción con un párrafo sintomático: «La historia se ha transformado desde hace cien años en Alemania, y desde hace sesenta en Francia, y ello se debe al estudio de las literaturas» [1963: 24]. La idea de que las literaturas fundaron las naciones, entonces, no es un argumento del siglo XX, como usualmente se cree, sino una postulación de mediados del XIX cuando, no

tan coincidentemente, se escribieron las historias literarias inglesa, alemana y francesa. De este cuerpo de textos derivó el sentimiento inglés, el alemán y el francés; de manera similar y contemporánea se desarrolló en México la *mexicanización* de la literatura, una empresa planteada por maestros y alumnos de la Academia de San Juan de Letrán, establecida en 1836. En este país se dieron a la tarea de reunir y escribir aún más poemas patrios, de organizar un retablo escrito de costumbres populares y de imaginar la literatura prehispánica con figuras románticas. Eso es lo que ahora conocemos, variantes más o menos, como la historia literaria de México.

Taine, atento lector de *El origen de las especies* de Charles Darwin [1859], concibió una metodología determinista para llegar hacia el sentido original de un texto. Es cierto que también estuvo influido por los idealistas alemanes del XVIII y en especial por Hegel. De ahí propuso los tres factores fundamentales para recrear los hechos literarios: la raza, el medio y el momento. Sobre este último explicó que se trataba de la obra artística como un efecto del estado espiritual de una época histórica. Como nunca antes, historia y literatura quedaron imbricadas y en medio de ellas la crítica literaria se tambaleó en una serie de prácticas que han arribado a la falsa dicotomía entre texto e historia.

Pero, antes de seguir con este argumento, quiero regresar a otro comentario que esboqué de manera rápida sin siquiera argumentar un poco. Decía que la crítica literaria, como la concebimos actualmente, comienza a mediados del siglo XIX y coincide con las ideas positivistas. Como ya lo dije, no es que no hubiera existido una crítica literaria entre los griegos o incluso un hindú como Valmiki, seguramente cualquier juicio de apreciación de obras literarias debió de corres-

ponder a una especie de crítica. No obstante, si nos damos cuenta que el propio concepto de *literatura*, tal como lo utilizamos en la actualidad (el autor, el género, el libro, etcétera), es una noción del siglo XVIII, sobre todo, producto de la ilustración francesa, entonces solo posteriormente podría surgir una crítica hacia dicho concepto de literatura, modelando y perfilando su metodología, en pos de ciertos objetivos. Estos se encaminaron hacia la instauración de la literatura como institución bajo la cual se anclaron las naciones, pero donde también se formó, de manera cronológicamente progresista, una larga tradición social y cultural que habría de fraguar en la culminación de la identidad nacional. Por ejemplo, siempre nos preguntamos por qué los programas de estudio de la literatura hispanoamericana y sus manuales comienzan con Edad Media, Renacimiento, Siglos de Oro, Literatura colonial y demás, para culminar en la época contemporánea. Siempre parecería que es más accesible involucrarnos, primero, en los estudios de la historia literaria de lo presente, el cual nos es más cercano y comprensible; a diferencia de lo lejano, donde no tenemos sino remotas ideas. Pero en aras de esa institucionalidad literaria siempre se ha preferido que su iniciado comprenda que lo que hoy existe, lo que leemos, es la culminación de un largo proceso de búsquedas e intentonas que arribaron, para nuestra buena fortuna, justo en el momento que abrimos la novela más leída del mes. Los que estudiamos literatura nos hemos formado bajo la ilusión de nuestra gran actualidad como culminación de una larga historia, y seguramente las generaciones anteriores han vivido también esos momentos deliciosos de reconocimiento que seguramente se remontan hacia el siglo XIX y la creación de las principales literaturas nacionales.

Entonces la crítica literaria a la que me refiero, aquella perteneciente a la mayoría de los libros dedicados a su historia o momentos, la cual se encuentra en los planes de estudios, comienza o responde a un cuerpo de reflexiones sistematizadas. También, al igual que la historia literaria, se ha ordenado cronológicamente con una idea progresiva de modernidad, donde Taine resultará obsoleto y hasta *naif* frente a la contemporaneidad de alguien como Gayatri Chakravorty Spivak.

Retomando entonces mi reflexión sobre estos primeros momentos de nuestra crítica literaria diremos que si bien la historia se vuelve una metodología fundamental no es esta un fin, sino un medio para hallar lo que Taine denomina «psicología de un pueblo». Lo cito textualmente de la *Introducción a la historia de la literatura inglesa* en versión de J. E. Zúñiga: «Estudiando las literaturas se podrá hacer la historia moral e ir hacia el conocimiento de las leyes psicológicas de las que dependen los acontecimientos» [1963: 66]. Estos acontecimientos responden a un «mundo subterráneo» que el crítico debía develar, pues, de nuevo cito a Taine:

Se conocía al hombre, pero no a los hombres; no se había penetrado en el alma; no se había advertido la diversidad infinita y la complejidad maravillosa de las almas; no se sabía que la estructura moral de un pueblo y de una época es tan particular y tan varia como la estructura física de una familia de plantas o de un orden de animales [1963: 32-33].

Nótese que esta cita textual, vía el modelo morfológico de Goethe, alude a la noción de *estructura*, al hacer el parangón con la fisonomía de los seres vivos. Por lo tanto, aquella oposición binaria entre el texto y su entorno, los

elementos formales *versus* lo social, no es más que una suposición derivada de la reinterpretación de Taine y otros críticos posteriores. Incluso notemos la idea de estructura bien empatada con el posterior formalismo ruso. No existe, por lo tanto, o por lo menos no a partir del surgimiento de esta crítica literaria, un método historicista que interprete la obra literaria a partir de la biografía del autor; sí es contemporáneo de Taine el trabajo de Charles Sainte-Beuve sobre la biografía y la psicología como modos de leer la obra, pero para acceder a un conocimiento estructural de ciertos valores comunes. Todavía en un extremo más distorsionado de estas ideas encontramos cómo en la educación previa a la licenciatura se ha enseñado, en lugar de literatura, historia literaria; esto es, fechas, nombres, corrientes sin siquiera llegar al texto.

Para complementar mis argumentos de esta deformación en la crítica literaria quiero acudir a la obra de Gustav Lanson quien, poco después de Taine, también insistió en que el texto literario no podía estar reducido a su dimensión histórica. De hecho, es de su inventiva la metodología *explication de texte* que aún muchos profesores utilizamos pedagógicamente en exposiciones, exámenes o trabajos escritos. Iván Vicente Padilla Chasing, en su artículo «Gustave Lanson: símbolo y alegoría de la historia literaria» [2003: 149], da cuenta de la vigencia de la obra de este crítico aún en la actualidad, dado que acudimos a metodologías y procedimientos que ya habían sido planteados por él, como la explicación de textos, la estética de la recepción, la estilística, la sociología de la literatura, la importancia de la lectura impresionista y el establecimiento de una edición crítica o de bibliografías críticas.

Para sobrepasar esta versión deformada de la crítica tenemos que comprender, primero, que el cuerpo de reflexiones de la crítica literaria no se presenta progresivamente en una línea cronológica y, por lo tanto, no cuentan con fecha de caducidad. Taine y Lanson, pese a las ínfulas poscríticas, son una buena fuente de consulta para aprender metodologías y procedimientos que hoy siguen vigentes en el estudio de la literatura. En segunda instancia, debemos acostumbrarnos a leer la fuente directa, esto es, el texto de Taine, la obra de Lanson, y no las interpretaciones de sus obras que bien pueden promover una versión tergiversada; como en el caso que nos ocupa, donde se ha generalizado una idea de lo histórico y sociológico, contrapuesto y superado por el carácter formal del texto literario.

### III

Aun dentro del ocaso del siglo XIX existe otra deformación sobre la crítica literaria: la crítica impresionista. El desconocimiento de sus propuestas originales ha generado que en muchos programas de enseñanza de la literatura o en publicaciones se denueste a este enfoque haciéndolo ver como una práctica facilona y sin relevante profundidad. La verdad es que la articulación de la crítica impresionista debe ser fundamental en nuestra profesión como críticos literarios: deben conocerse sus fundamentos como punto de partida para cualquier tipo de trabajo de lectura, análisis e interpretación que se pretenda. El término de *impresionista* nunca fue el más acertado y venía como préstamo de la escuela de pintura, quizá por eso, una vez que pasó el furor de tales pintores, a la crítica impresionista se le relegó como una práctica caduca. No podemos dejar de sentir un gran puente entre esa propuesta de fines del siglo XIX



(cercana al histórico-positivismo) y el posestructuralismo (como, por ejemplo, el último Barthes de *S/Z* [1980]); se lee por el placer del texto y conscientes de que no existe una objetividad posible. También la estética de la recepción habrá de ser otro enfoque que retome, desde la perspectiva del lector, la construcción de una apreciación crítica. En realidad, como lo hizo notar Jules Lemaître en sus series, esta crítica no debería juzgar sino, más bien, hacer un recuento de las impresiones que podría generar una obra en el lector, tratando de examinar el porqué las producía. Entonces, aquel criterio reducido de juzgar buena o mala una obra nunca fue parte de los propósitos de la crítica impresionista.

Una cosa más debo agregar sobre este enfoque del siglo XIX. También para Anatole France y el español Azorín, otros impulsores de la crítica impresionista, era indispensable que esta se comunicara con talento y sensibilidad. La idea de que el discurso crítico debe ser frío y objetivo es también una mala interpretación posterior del formalismo —como lo discutiré adelante—; en realidad, a todo tipo de crítica literaria siempre se la ha pedido que esté bien escrita y se incorpore artísticamente al asunto que refiere.

#### IV

Al pobre formalismo se le han atribuido muchos argumentos falsos, entre los cuales se cuenta una supuesta frialdad ante la obra literaria, un dogmatismo hacia la parte formal, un discurso cientifizado, una ligereza ajena a la realidad social, etcétera. Lo cierto es que ni siquiera el nombre que se les legó, *formalistas*, fue suyo. Más bien fue una manera despectiva de señalar a quienes proponían un método formal para el análisis literario. Incluso, muchas

de las malas interpretaciones fueron generadas por ellos mismos cuando, perseguidos por el régimen estalinista, buscaban la manera de empatar marxismo y formalismo logrando aberraciones metodológicas que no conseguían diluir la peligrosa heterodoxia. El formalismo, a través de sus principales escritos, solo se conoció en Occidente muchos años después de que este se discutiera durante las primeras décadas del siglo xx en Moscú y San Petesburgo. Por un lado, Roman Jakobson, en su estancia en Praga, durante la década de 1920 y 1930, lo condujo hacia el estructuralismo francés; por otro, Todorov en los años sesenta publicó la famosa antología de textos formalistas donde se traducían, por primera vez al francés, muchos trabajos en ruso.<sup>2</sup>

Un reconocido traductor del ruso al español, el colombiano radicado en México, Jorge Bustamante García, ha publicado *El perro vagabundo* [2008], una serie de impresiones y traducciones en torno a una taberna cultural que existió bajo ese nombre en San Petesburgo. En dichos textos se palpa la cercanía que mantenían poetas como Vladimir Mayakowski, Velimir Jlebnikov o Anna Ajmátova con Viktor Shklovsky y Boris Eichenbaum. Paradójicamente se ha olvidado que el formalismo surge en torno al furor vanguardista en la literatura rusa, el futurismo y el acmeísmo principalmente; de hecho, existe un artículo de Jakobson, aún sin traducir al

2. No deja de ser interesante recordar que la primera traducción que realiza Todorov de algunos artículos de formalistas rusos al francés la hace cuando aún se encuentra recién llegado a Francia y todavía no domina del todo el idioma; así mismo, cuenta con conocimientos básicos del ruso aprendido en su educación preparatoria en Bulgaria. Por otro lado, esa versión francesa será la base para una primera traducción al español, lo cual puede darnos idea de la poca claridad en algunas de las propuestas formalistas.

español, sobre la lengua poética del ruso Jlebnikov del cual nos llegan fragmentos a partir de su célebre ponencia «Lingüística y poética» [1984: 347-395]. Mediante el estudio de un poeta contemporáneo, Jakobson demuestra la necesidad de reformular el lenguaje y, sobre todo, a considerar ciertos elementos comunes en ese lenguaje poético. Dicho texto, que después se refundió en un trabajo sobre la poesía rusa de ese entonces, y tampoco ha sido traducido al español,<sup>3</sup> comenzó haciendo crítica literaria y, por la abstracción de sus reflexiones hacia el texto poético en general, terminó siendo teoría, en específico, sobre el texto poético.

Nuevamente, la falta de consulta de las fuentes directas o, más bien, en el caso del ruso, su dificultad para leerlo en lengua original, nos ha impedido notar la vigencia del formalismo y su riqueza crítica y teórica. Ahora que mucha crítica se pierde en el afán de hiperteorizar la literatura basándose en conceptos y otros enfoques críticos –tal es el caso de la malformación en muchos programas de literatura comparada–, sería bueno recobrar los trabajos iniciales de los formalistas rusos, y recordar cómo la metodología y luego la teoría surgieron a partir de un cuerpo de textos literarios y no viceversa. Por lo tanto, pensar en el formalismo como en un cuchillo de carnicero que va separando las partes de un texto literario para nombrar cada una no es más que una falacia. En realidad, la noción de estudiar ciertos elementos de un texto literario para integrar la morfología es un pro-

3. En la abundante bibliografía de R. Jakobson se marca la existencia de un artículo trabajado en el *Círculo Lingüístico de Moscú*, en el año de 1919 sobre la poesía de Khlebnikov. Posteriormente, en 1921 se publicará como un largo trabajo sobre la poesía rusa modernista. En su traducción al inglés: R. Jakobson. «Modern Russian Poetry. Sketch 1: Approaching Khlebnikov», en vol. V. *Selected Writings*. TheHaghe/París/Nueva York: Moun-ton, 1979.

cedimiento previo, propio del siglo XIX. La gran innovación formalista radica en concebir que esos elementos se interconectaban entre sí, articulando una gramática posible del texto literario, a partir de una tradición artística específica.

Respecto a la otra idea mal interpretada de que estos críticos negaron el enfoque histórico-positivista, se encuentra como evidencia fundamental el multicitado ensayo de Jurij Tynjanov, «Sobre la evolución literaria», donde se coloca en la perspectiva de distinguir los estudios históricos frente a lo que él denomina la evolución literaria que se dedicará al fenómeno literario. Son dos metodologías distintas porque persiguen objetivos distintos. Mientras que la primera trata, como ya hemos visto, de configurar un carácter moral colectivo, la interioridad del sujeto; la segunda busca determinar formas y funciones dentro de los textos literarios para contrastarlos con otros textos y así descubrir, de manera más exacta, una poética. Su visión comparte mucho con la investigación científica porque se apoyan en la lingüística, lo que deriva en el carácter descriptivo de muchos de esos trabajos. En sí, la propuesta formalista hizo evidente la dificultad de explicar la orientación de un texto literario si este no se conocía e interpretaba en su funcionamiento interior.

Con lo anterior espero poner a consideración una relectura del formalismo para olvidar el prejuicio de que o trabajamos la parte histórico social del texto o la formal, y pensar que son complementarias, pues ni una ni otra darán una interpretación integral por sí mismas. También deseo reiterar la vigencia del formalismo como metodología, pues, aunque nos invadan los tiempos *pos* con intenciones funestas, siempre habremos de buscar elementos y recursos de funcionamiento en un texto literario por muy experimental y alejado de las categorías que este se proponga. Sabemos

que hay partes del discurso literario que no se pueden definir o explicar racionalmente como el «verde que te quiero verde» de García Lorca [1997: 124], pero existe otro gran porcentaje del texto que podemos interpretar a partir de la observación de elementos y recursos recurrentes. Esta es la gran aportación formalista.

## V

Ahora que hablamos de crisis de la crítica literaria o, al menos, de la poscrítica, donde es evidente que mucho de este trabajo ha sido institucionalizado en aras de intereses ideológicos y económicos, debemos distinguir ciertas prácticas, las cuales sin importar crisis o modas por venir nos puedan asegurar el uso de una crítica literaria honesta. ¿Y a qué viene a cuento eso de la honestidad? ¿Existe acaso la crítica literaria deshonesta? Aunque no lo podamos creer, en efecto, la crítica se ha sometido a otro tipo de intereses ajenos al conocimiento de lo humano y su realización artística, a veces, también, se ha perdido en la insustancialidad discursiva.

Por ejemplo, nuestra Latinoamérica tan desfasada respecto a las modas europeas apenas estaba en vías de trazar un rumbo a la modernidad y le azotaron la posmodernidad, podía con esfuerzos implementar modelos económicos con vías de desarrollo y le tiran el muro de Berlín o le pasan la factura de la crisis del capitalismo. Algo similar ocurre con la crítica literaria. Dado que se trata de una serie de reflexiones gestadas a partir de Francia, Alemania e Inglaterra (con la aportación de Europa del Este y Rusia), no encontramos incluido en ese cuerpo de textos alguno escrito por algún latinoamericano o siquiera la referencia a una obra. Si bien

es cierto que algunos posestructuralistas voltean, como Foucault hacia Borges, o Barthes se inspira en Sarduy, no significan para ellos más que meros referentes de cómo la *periferia* se las ha ingeniado para hacer práctica la crisis de conocimientos que ellos intuyeron.

Por otro lado, debemos recordar que al término de la Segunda Guerra mundial y ante la consolidación de dos bloques económicos, el socialista y el capitalista, Estados Unidos, fiel a su «doctrina Monroe», intentó otra manera de acercamiento a Latinoamérica a través de una latinoamericanización académica. Entonces se regaron departamentos de estudios hispanoamericanos por todo el país, de los cuales muchos hemos sido beneficiados. Este fenómeno, que ha sido expuesto por John Beverley y Néstor García Canclini en estudios aparte, demuestra cómo se formó un canon latinoamericanista que fiel a una propuesta imperialista ha generado una crítica maniquea de nuestra literatura.<sup>4</sup> Bastaría, por ejemplo, con tomar como punto de partida los estudios de literatura regional, para enfrentarnos a la homogeneización y centralismo que se ha llevado a cabo de la cultura y literatura latinoamericana, así como de los mecanismos para su difusión.

De manera muy aguda, Roberto Fernández Retamar se había percatado de ello, pero no fue hasta entrados en la década de 1990, con la incorporación de los estudios poscoloniales al contexto latinoamericano, que se comenzó a reflexionar sobre lo que había pasado con la crítica literaria

4. Al respecto también se puede consultar el volumen de H. Vidal (ed. y coord.). *Treinta años de estudios literarios/ culturales latinoamericanistas en Estados Unidos. Memorias, testimonios, reflexiones críticas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008.

en Hispanoamérica. Por ello, al referirme a una *crítica literaria honesta* quiero hacer implícita la práctica de ciertas metodologías necesarias para reacomodar nuestro canon literario y la reinterpretación de nuestras historias literarias. Estas prácticas deben ser, por ejemplo: atender a una crítica impresionista de los textos antes que cualquier otro tipo de análisis para que nos dejemos llevar por la más sublime de nuestras subjetividades al enfrentarnos a la literatura. Desde luego que en esa lectura aparecerán todos los condicionantes de nuestra formación cultural y social, pero estaremos *honestamente* lejos de cualquier retórica y prejuicio académico, construyendo un texto literario y deconstruyéndonos a nosotros mismos. Luego, deberíamos entender los procesos internos del texto, ya fuera describiendo el funcionamiento de sus elementos y recursos para posteriormente intentar una explicación del texto por sí mismo. Al final, entenderíamos que esos resultados de lectura se encaminan, no hacia la realización del texto, sino a la interpretación de una realidad, de un momento. Es entonces cuando articularíamos una contextualización histórica y social del texto, que nos podría ayudar, incluso, a definir políticas prácticas de desarrollo en el entorno local del texto.

La receta suena fácil, pero la verdad es que nos ha llevado mucho tiempo poder entenderla y, sobre todo, ponerla en práctica. Aún nuestros programas de estudio se debaten entre la cronología de hechos literarios y el enciclopedismo, estructuran rígidos cánones en lugar de destruirlos, confunden el desarrollo de habilidades, en fin. También es cierto que cuando un alumno llega a licenciatura poco podemos hacer incluso en sus pobres hábitos de lectura. Por eso, esta tarea no es tan sencilla y elemental como podría escucharse; bastará con que nos convenzamos

a nosotros mismos, cada vez que hacemos crítica literaria, que nos encontramos, en primera instancia, solos ante un texto literario y que la forma legítima de ejercer nuestra profesión es atender a nuestros impulsos más íntimos convocados por nuestra moral. Lo demás es relleno y otra historia.



## BIBLIOGRAFÍA

Aristófanes 2001. *Las once comedias*. 17ª ed. Ángel Ma. Garibay (trad. e intr.). México: Porrúa.

Barthes, Roland 1980. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

Bustamente García, Jorge 2008. *El perro vagabundo*. Guadalajara: Filodecaballos.

Culler, Jonathan 2007. *The Literary in Theory*. Stanford: University Press.

García Lorca, Federico 1997. *Selección de poemas*. México: Porrúa.

Jakobson, Roman 1979. «Modern Russian Poetry. Sketch 1: Approaching Khlebnikov», en vol. V. *Selected Writings*. The Hague/París/Nueva York: Mouton.

Jakobson, Roman 1984. «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

Neruda, Pablo 2001. «Oda a la crítica». *Odas elementales*. 9ª ed. Madrid: Cátedra.

Padilla Chasing, Iván Vicente 2003. «Gustave Lanson: símbolo y alegoría de la historia literaria», en *Literatura: teoría, historia, crítica*. 5 (2003).

Sabina, Joaquín 1999. «Oda a la crítica», en *Marinero en Tierra. Tributo a Neruda*. 2 CD. Warner Music Chile. CD.

Taine, Hippolyte 1963. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. J. E. Zúñiga ed. Buenos Aires: Aguilar.

Vidal, Hernán (ed. y coord.) 2008. *Treinta años de estudios literarios/ culturales latinoamericanistas en Estados Unidos. Memorias, testimonios, reflexiones críticas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

## EL JOVEN DE SALVADOR NOVO Y OTROS RELATOS URBANOS

José Martínez Torres

Antes de dar inicio el turbulento siglo xx se compusieron páginas insignes sobre la ciudad de México, como las de Bernardo de Balbuena, las del sabio Alexandre von Humboldt o de Madame Calderón de la Barca, si bien este conjunto de libros estableció una tradición descriptiva en que la ciudad aún no se integra al relato ni influye en la *psique* del narrador ni de los personajes. Lo mismo ocurre con la novela del siglo xix, desde *El Periquillo Sarniento* (1808) de José Joaquín Fernández de Lizardi, donde la ciudad aparece como un telón de fondo y los escenarios tienen un escaso relieve.

De este modo, es posible distinguir dos tipos de relato urbano: uno, en el que simplemente se menciona la ciudad, y, otro, en el que se propone establecer «la fundación literaria del espacio urbano», según advierte Matei Calinescu [1991: 92]:

La fundación literaria del espacio urbano en el siglo xix (no confundir con la presencia de la ciudad en la literatura) y el modo ambiguo en que este es representado literariamente,

tienen su origen en la conciencia por parte del poeta de que la modernidad estética o literaria y la modernidad histórica o técnica (la idea del progreso material) son irreconciliables.

Los relatos citados hasta ahora no presentan los efectos que causa la adversidad de la vida urbana en sus protagonistas. En cambio, *El joven* de Salvador Novo ya plantea el antagonismo que señala Calinescu entre la masa citadina y el artista. Desde luego, debe considerarse que no era posible el surgimiento de un tipo de literatura de estas características sino hasta que se produjera una conciencia tanto de la modernidad material como de la modernidad literaria, a la manera en que se observa en Marcel Proust, André Gide o James Joyce. Vicente Quirarte [2001: 127] también distingue entre la modernidad histórica y la modernidad como un concepto estético. En el caso de México, no fue sino hasta que los gobiernos revolucionarios vieron en la ciudad un centro urbano con características modernas, cuando los escritores hicieron una narrativa equivalente, si bien restringida al gran público, con fuerza suficiente para surgir y mantenerse.

Tras la turbulencia de los hechos de armas se había verificado una pugna entre una estética de temas rurales, alentada por instancias oficiales, y una cuyo modelo era urbano, modernizador. Novelas como *El joven* —y como otras que escribieron los miembros del grupo Contemporáneos— recibieron menos atención que las de tema mexicanista, aun cuando significaban una clara actualización de la literatura mexicana y un rompimiento formal con la estética decimonónica.<sup>1</sup> Novo publicaría otro volumen sobre la capital del

1. Entre las contradicciones de los artistas e intelectuales nacionalistas de la época (muchos de los cuales «recibían subvenciones de la SEP»), según

país: *Nueva grandeza mexicana*, evocación y contraste de la ciudad en los albores del siglo xvii del libro de Bernardo de Balbuena *Grandeza mexicana* (1616), y su situación a la mitad del siglo xx. Este libro mezcla el tono ensayístico con la amenidad de un relato, como en *El joven*; en cada uno aparecen personajes legendarios de la vida de la capital. En este volumen, Novo [1992] recrea la vida de los cafés y de los bares, el teatro, el frontón y las carpas («esa sencilla delicia del barrio capitalino en que el circo se hacía íntimo y se purgaba de zoología» [1992: 45]), al tiempo que se refiere a la vasta perspectiva del crecimiento urbano. Un hallazgo de *Nueva grandeza mexicana* estriba en que el punto de vista adoptado por Balbuena es puesto al día.

A pesar de que el autor de *Nuevo amor* y el grupo de intelectuales al que pertenecía fue denostado por sus propuestas extranjerizantes, *El joven* es un relato que medita sobre la identidad de la cultura mexicana, trascendiendo aspectos evidentes y exteriores. La identidad nacional en la «ontogénesis», a la que se refiere Novo en *El joven*, es semejante a la que discurre en el ensayo de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, en 1934. Estos dos textos se declaran, con diversa explicitud, por una búsqueda en torno de las raíces nacionales y, sin embargo, quisieran ser parte de las naciones modernas, en donde los centros urbanos eran un símbolo.

---

documenta Claude Fell [1989: 660], es el interés por la aceptación del público extranjero. Samuel Ramos [1986] observó que la percepción de lo extranjero en México se encontraba polarizada, y que términos como nacional y extranjero son dolorosamente debatidos. Por su parte, Víctor Díaz Arciniega [1989] muestra en su libro, *Querrela por la cultura revolucionaria* (1925), la difícil situación de los intelectuales y las polémicas verificadas al interior de un Estado mexicano que apenas formaba o restablecía sus instituciones.

En un ensayo sobre Carlos Fuentes, el mismo Claude Fell [1976: 82] advierte una continuidad en la novela urbana de México: «La capital del país tiene un lugar cada vez más grande en la novela mexicana. Azuela abrió el camino con *La Malhora*, en 1923». En realidad, podría hablarse de novelas urbanas incluso anteriores, por ejemplo, *La Rumba* (1890) de Ángel de Campo o *Santa* (1903) de Federico Gamboa, y a esta asignación aún habría que añadir *La luciérnaga* (1932) del propio Azuela, que también se ambienta en aquella ciudad de México en donde desfilan burócratas, mendigos, putas, vagos y homicidas.<sup>2</sup> Es el tipo de personaje que aparecerá como elemento arquetípico de la ciudad. Azuela conoció de cerca los tipos urbanos más característicos: «Cuando fui médico de venéreas en el consultorio número 3 de la Beneficencia Pública, enclavado en las mismas entrañas de Tepito, nada me quedaba por aprender —declaró, según Raimundo Ramos» [1969: 12]. Recuérdese que en *La Malhora* se hace una descripción realista y sarcástica del ambiente crapuloso del mercado de aquel barrio.

2. El grupo Contemporáneos, según afirma Alfonso Reyes, fue «el que sacó de la oscuridad a un novelista verdadero: [...] Mariano Azuela, cuya obra ha merecido la más amplia difusión y ha sido traducida, prácticamente, a todas las lenguas cultas del mundo». Citado por Raimundo Ramos en el prólogo a *Tres novelas* de Mariano Azuela [1969: 15]. En realidad, el «descubrimiento» de Azuela se debió a una polémica verificada en las páginas de *El Universal* a finales de 1924 y principios de 1925, si bien la revista *Contemporáneos* incluyó más tarde a Azuela entre sus colaboradores. Ahora bien, la novela de Azuela tuvo varias ediciones y traducciones a diversos idiomas en estos años. Es curioso ver, por otra parte, que durante los años decisivos de su florecimiento buena parte de las novelas del ciclo revolucionario se publicarían en España, lo que puede interpretarse como un indicador de lo incipiente de la industria editorial mexicana de esos años.

Ahora bien, a pesar de esta tradición narrativa urbana, se generalizó la idea de que la primera novela de este tipo en México fue *La región más transparente*, a partir de algunas afirmaciones de la polarizada recepción de esta novela durante 1958, año de su aparición. En su afán de elogio y defensa de la primera novela de Fuentes, Emmanuel Carballo [1986: 536] exaltó la innovación que se había logrado al ubicar sus acciones en la capital del país:

Con *La región más transparente*, la prosa mexicana le toca las golondrinas al campo y se instala en la gran ciudad, la ciudad de México; asimismo pone una corona luctuosa en la tumba de la novela nacionalista (conmemorando los servicios que ha prestado a nuestras letras) y se lanza a que la reconozcan como uno de los signos del México pobre y subdesarrollado que se esfuerza por proteger sus derechos.

Es notable la afirmación de que no se escribieron novelas rurales en México antes de ese año, por lo que conviene detenerse un momento. Es evidente que la ciudad de principios del siglo xx era relativamente pequeña y que, al promediar el siglo, el espacio urbano de la ciudad de México, representado en la novela de Carlos Fuentes, había sufrido una desordenada expansión. La ambientación citadina de aquellas novelas se hallaba aún cercana de la vida rural. En cuanto a Mariano Azuela, como se dijo, fue identificado como el novelista de la Revolución, por lo que difícilmente se iba a relacionar con la novela urbana. Por otra parte, las novelas más connotadas de la mitad del siglo xx se situaban en pequeñas ciudades del interior del país o en el campo, como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, mientras que los escenarios urbanos en el decenio de los cincuenta solo aparecían con frecuencia en los poetas.

Antes de observar los elementos que definen a *El joven* como un relato urbano y moderno, se señalan algunas consideraciones acerca de la edición de 1928.<sup>3</sup> Por ejemplo, el hecho de que Xavier Villaurrutia denostara a la Editorial Popular Mexicana por ser la responsable de la escasa atención y de una serie de descuidos con los que apareció el texto: «[a Salvador Novo] *El joven* se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven».<sup>4</sup>

Efectivamente, el afán principal era la venta de ejemplares, un hecho que además deja ver el momento difícil en la economía y en la cultura de aquel tiempo. La Editorial Popular Mexicana era una empresa privada, cuyo financiamiento resultaba arduo, a juzgar por las páginas iniciales y finales o guardas llenas de

3. Antes había aparecido en la revista *La Falange* en 1922 con el título «¡Qué México! Novela en que no pasa nada»; en 1925 reaparecería en la revista que dirigió José Vasconcelos al salir de la Secretaría de Educación: *La Antorcha*, y se publicaría completo y ya con el título de *El joven* hasta 1928, en la Editorial Popular Mexicana. Una segunda edición, en 1933, de la Imprenta Mundial corrigió las erratas, pero no volvería a editarse hasta 1964, en *Toda la prosa* de Salvador Novo, en Empresas Editoriales, como señala Rosa García Gutiérrez, «*El joven* de Salvador Novo: hacia la novela urbana en México» [1997]. También aquí se señala que a Merlín H. Forster «debemos el conocimiento de la trayectoria editorial de *El joven*, comprendida en su volumen *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964». El investigador Miguel Ángel Castro me facilitó una copia del estudio de García Gutiérrez, lo que permitió orientar las páginas sobre el temprano texto de Novo, lo mismo que el volumen de Matei Calinescu [1991], ya mencionado antes.

4. «Un joven de ciudad», en *Obras* de Xavier Villaurrutia [2006: 683]. En la portada de la edición de 1928 aparecen cuatro paratextos: el título (*El joven*), la colección (Novela Mexicana), el autor (Salvador Novo) y el precio (20 centavos), de los cuales, este último elemento ocupa el espacio principal y un tamaño mucho mayor.



anuncios de diversos productos; por ejemplo, en un cambio de capítulo de la edición de *El joven* –un hito en la narrativa mexicana– se aprovechó para incluir el anuncio de un salero: «*Fancy Table Salt*».

Las intrusiones de orden comercial se dividían en dos partes: las que mencionaban a la propia empresa y las de otros negocios. Entre los primeros estaba el «aviso» de la casa, con su directorio de socios y colaboradores –Novo aparecía como «Director Literario». También había un pequeño catálogo con las obras publicadas hasta el momento –cuatro, incluida *El joven*–, debajo del cual iba el exhorto:

PROTEJA USTED LAS LETRAS NACIONALES COMPRANDO LA NOVELA MEXICANA, ANUNCIANDO EN LA NOVELA MEXICANA, QUE PUBLICA LA COOPERATIVA DE ESCRITORES JÓVENES DE MÉXICO.

Esta cooperativa de escritores se anunciaba además como imprenta. En *El joven* de 1928 se lee: «Acudimos cuando se nos llame por teléfono», y «Solicitamos jóvenes de ambos sexos». Otro de sus comerciales era del Departamento de Redacción, que ofrecía al público la composición de textos para eventos sociales, como bodas, y discursos políticos, como asambleas. Además se hacían poemas por encargo:

NOS ENCARGAMOS DE ESCRIBIR TODA CLASE DE DISCURSOS Y COMPOSICIONES EN VERSO, Y CONFECCIONAR REVISTAS, PERIÓDICOS, FOLLETOS, ETCÉTERA.

*El joven* de la Editorial Popular Mexicana tiene el formato de una revista, no solo por la brevedad, sino también por

esta inclusión de recuadros comerciales, que en ocasiones parecen imbricarse con el relato de Novo y evocar textos narrativos que incluyen letreros, anuncios y comerciales, como, por ejemplo, la célebre novela *Bajo el volcán* (1944) de Malcolm Lowry. Desde luego, esta novela y el relato de Novo tienen propósitos distintos, según se observa en la crítica de Villaurrutia, pero hace ver, como se dijo hace un momento, la difícil situación de autores y editores del período, al punto que un texto vanguardista debía convivir con anuncios de «Ron Tenampa», «Pianos en abonos» y «Terrenos de a \$19.00 al mes en la Colonia Álamos».

En esta curiosa convivencia se presenta la soledad de un joven inmerso en la incompreensión de la masa citadina junto con el anuncio de una tienda de casimires («Artículos para caballero. Lo más escogido»), un servicio funerario («Entierros al Español») y una maderería. Debe recordarse que durante el surgimiento de grupos literarios como los Estridentistas y los Contemporáneos, en el segundo decenio del siglo xx, la inestabilidad sociopolítica del país continuaba al punto de la turbulencia, y si bien los estragos mayores habían terminado, aún se verificarían los sucesos de Huitzilac, el asesinato de Álvaro Obregón, la campaña vasconcelista y el movimiento cristero, así que el país se hallaba en un arduo período de reconstrucción.<sup>5</sup>

Al inicio de la década de 1920 se vivió un gran entusiasmo cultural, especie de evangelización educativa que inició José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación y que tuviera notables aciertos, como la creación de escuelas rurales, la campaña contra el analfabetismo, la multiplicación

5. El contexto cultural y sociopolítico del periodo, 1920-1924, se estudia profusamente en el citado volumen de Claude Fell [1989].

de las bibliotecas públicas y un masivo programa editorial.<sup>6</sup> Al mismo tiempo, se afianzó el nacionalismo como cultura oficial, al que apenas se oponían breves tirajes de textos como el de Novo, y de revistas como *Ulises*, que traducían la nueva literatura europea ejerciendo un contrapunto ideológico ante al aparato gubernamental, que avalaba primordialmente temas mexicanistas.

La ciudad de México había comenzado a ser el sitio en el que el mundo moderno adquiere forma y modifica el arte que se produce en ella. *El joven* es una reacción ante el crecimiento de la capital, así como ante su norteamericanización –paradójicamente alentada por gobiernos que se decían nacionalistas–, al tiempo que propone una alternativa estética.

Es común identificar literatura urbana con modernidad. La novela contemporánea ha referido diversos elementos arquetípicos del espacio citadino, entre otros, el ruido constante (ocasionado por los diversos medios de transporte público, los autos, las fábricas, los anuncios con altavoces, las sirenas), una luminosidad de diversos formatos, la utilización de lenguas extranjeras, preferentemente el inglés, grandes hoteles, cafés y restaurantes, apresurados peatones, espacios que contienen un público masivo, como estadios, cines, parques y plazas. En este contexto, el relato suele delinear personajes en defensa de su individualidad, mientras se vive un paradójico sentimiento de soledad entre la multitud.

En el relato de Novo se ve una ciudad de México en crecimiento que busca equipararse con las capitales del mundo y a la que ha de corresponder una técnica literaria moderna. Salvador Novo estuvo ligado a la obra de

6. El volumen de Fell también ofrece información al respecto, en especial los capítulos «La campaña contra el analfabetismo», «El Departamento de Bellas Artes» y «La multiplicación de la bibliotecas».

grandes maestros cuya percepción de la realidad se halla en concordancia con los elementos físicos que componen su ambiente. La ambición de Novo era proyectar la colisión entre el artista y la indiferencia ciudadana, conformar un personaje que padeciera la ciudad y tuviera la voluntad intelectual de representarla. Por ello, en *El joven* se observan los tópicos indispensables de la situación del escritor en las sociedades modernas.

Desde esta perspectiva, la ciudad forma parte esencial de *El joven*, relato en el que se presenta una gran cantidad de elementos urbanos, por ejemplo, el cine: «El cine ha sufrido en México alientos grandes y graves desalientos» [Novo, 1928: 16], y también se hace referencia a una de las películas instauradoras de la actividad cinematográfica en México: «Vinieron luego muchos desfiles de matronas teatrales. Y con el éxito de los grandes episodios, se filmó “[La banda del] El Automóvil Gris”». Aparecen personalidades contemporáneas, desfilan personajes de la vida cultural, como Luis G. Urbina [1928: 15], el Doctor Atl y José Vasconcelos, aludido este por la labor editorial que había emprendido como rector: «[...] las ediciones de Clásicos de la Universidad. Los *Diálogos* de Platón, son estupendos, aunque algo indigestos algunos, como el *Banquete*. ¡Y vale un peso, con pasta inglesa!» [1928: 16]. Se mencionan personajes populares como Rodolfo Gaona, «El Califa de León», y «El Tigre de Santa Julia», al tiempo que se habla del teatro de revista y las carpas: «En cuanto a las canciones cuyas letras venden en hojas, puede reconocerse si se va a los teatros, en donde puede hallarse también la gracia de hablar con dos sentidos; el teatro lírico es una institución nacional» [1928: 14].

Se encuentra, asimismo, en *El joven* un tono burlesco que parodia los círculos intelectuales, la vida universitaria en varias facultades, de aquellos estudiantes

admiradores del Maestro Caso, los que aborta la Escuela Nacional Preparatoria. Estos últimos traen graves problemas: la fundación de una revista estudiantil más frecuente que las anteriores; la reorganización de la Sociedad de alumnos y el uso hebdomadario de los baños de regadera. Fuman y discuten. Ahora llamarán perros a los de la Preparatoria. Y se apresuran a comprar los textos, «de preferencia en español [*El Volador* 1928: 10].

Conviene acotar que en una medida *El joven* es una crítica o reacción en contra del nacionalismo. Con los otros escritores del grupo Contemporáneos, Novo profesaba ideas estéticas distintas de las oficiales: basta observar los índices de las revistas que editaron, como *Ulises*, donde abundan textos de escritores europeos: André Gide, Oscar Wilde o James Joyce. Por esta razón, no extraña que en *El joven* aparezcan alusiones irónicas a la política cultural del gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), que encabezó José Vasconcelos y durante el cual se instauró un curioso sistema para enseñar a dibujar en las escuelas, siguiendo los rasgos distintivos de lo que se consideraba el «verdadero» arte mexicano, producto de los artistas prehispánicos (presente también en las nuevas tendencias plásticas), el sistema *Best*:<sup>7</sup> «Y el bateísmo, los puestos, el *Aztec Land* y

7. Este sistema fue ideado por el pintor Adolfo Best Maugard, producto de sus investigaciones del arte plástico indígena, observa Claude Fell [1989: 435]: «cuyos elementos le fueron proporcionados por el estudio de más de dos mil diseños de alfarería [con lo que] constituyó “el alfabeto del arte mexicano”, es decir, las figuras fundamentales a partir de las cuales se puede desarrollar cualquier dibujo de “carácter mexicano”».

los poetas jóvenes han contribuido a estimular al pueblo. No es cosa del Sistema Best ni de Marcelino Dávalos. Ya a principios del siglo pasado se hacían Odas Anacreónticas al Pulque» [1928: 14]. Más adelante, Novo vuelve a mencionar a Adolfo Best en referencia a la Secretaría de Agricultura: «Los Viveros de Coyoacán surten de árboles y estudios fitopatológicos (palabra en modo alguno alusiva a la acreditada halitosis de Fito Best)» [1928: 17].

En la narración se acusa a los gobiernos de actuar al contrario de lo que pregonan, es decir, que los defensores de los valores nacionales, en el discurso, sean los cómplices del capital norteamericano, en los hechos: «Con la revolución, por fin, hubo tantos autos —ya rápidos y yanquis— como generales» [1928: 6]. Novo lamenta que el llamado *American Way of Life* se haya impuesto en la vida cotidiana del país:

Ya los helados no son solamente de limón, de chocolate, de fresa o de «amantecado» como solían. En aquel Lady Baltimore las listas eran largas e incomprensibles. ¿Quién que no sepa pronunciar osará comerse un Marshmallowpuff? Y los Ice cream sodas, vasos llenos de espumarajos y con dos popotes, como lo acusaba un su amigo provinciano, eran de moka ¡Y de maple! Los últimos, capricho del destino y deber del joven de la fuente de sodas, saben a safe-savers. Los life-savers tienen el sabor que deja una extracción de muelas.

Para Novo, *narración urbana* era un concepto análogo de narración moderna. Los autores modernos ubicaron sus relatos en grandes y modernas ciudades; en consecuencia, debía aparecer en la literatura mexicana el espacio correspondiente: una ciudad de México que ya producía los estragos de una gran ciudad del siglo xx: masificación,

hacinamiento, soledad, incompreensión espiritual, todo ello como resultado de lo que se denominó el progreso.<sup>8</sup>

Las ciudades desplazan, marginan y producen aislamiento; sin embargo, también generan un sentimiento intenso de dependencia. *El joven* revela una ciudad inconfundible, revestida de pequeñas tradiciones, de célebres personajes como Madame Calderón de la Barca y Manuel Gutiérrez Nájera:

Ya oscurecía sobre la ciudad. Los periódicos de la tarde decían cosas tremendas. [...] Y se perdían las tiernas voces cuyo futuro desvela a los filantrópicos. Se presentían las seis en las oficinas. El caer de la última letra en el oficio urgente: luego sacar el papel, prenderle un clip y ponerlo en el gran escritorio. [...] Y todo mundo, más o menos, iría a llenar la Avenida Madero. Ya la enredosa señora Calderón de la Barca notaba esta costumbre jurídica de pasarse revista por «San Francisco». Estarían en el Globo, en Sanborn's por el Iturbide, los «grupos bobos» de que habla con tan asombrosa propiedad el Duque Job. Las señoras, de compras durante la tarde, saldrán presurosas de las tiendas sin haber comprado nada [1928: 19].

8. Gilbert Highet [1978: 219] escribió que los escritores del siglo XIX convirtieron en una especie de tópico el referirse al aislamiento que las ciudades ocasionan en el artista, tras la Revolución Industrial, un período de los más difíciles para los escritores: «El cielo se había entenebrecido de humo; se respiraba un aire espeso por las miasmas de las fábricas, y torturaba el estruendo y el chirrido de las máquinas. En el espacio de unos pocos años, sonrientes valles quedaron transformados en zonas de casas miserables, tranquilos páramos taladrados para la explotación de la turba, verdes campos convertidos en eriales y sepultados bajo montones de desperdicios. [...] Miles de edificios y pueblos repulsivos, iglesias de ladrillo y “negras fábricas satánicas” construidas en ese período afligen todavía nuestros ojos. Todo esto hizo que la mayor parte de los grandes escritores del siglo XIX odiaran y despreciaran el mundo en que vivían».

La procedencia intelectual de *El joven* hace creer que el relato, como sus modelos, vincula las características de la ciudad con la conciencia que tiene el escritor de encontrarse inserto en un escenario moderno; esta percepción se convierte en el poderoso estímulo que propicia el texto. El relato de Novo, además de su brevedad, es modesto en sus ambiciones: solo muestra la visión íntima de un estudiante que vaga por una ciudad a la que le es indiferente, cuyos valores principales son comerciales y políticos. A pesar de que la ironía recorre el texto, la ciudad de México se revela como el sitio al que el sujeto narrativo pertenece sentimentalmente.<sup>9</sup>

La narrativa moderna podría distinguirse en función de su referencialidad con la modernidad industrial, tanto como en función de sus transformaciones en la vida interior del narrador y de sus personajes, en coincidencia con los avances tecnológicos. Novo procedió en consecuencia: a un escenario nuevo le correspondía una narrativa nueva.

Otras piezas narrativas de estirpe urbana aparecidas entre la publicación de *El joven* y *La región más transparente* pertenecen a autores relativamente marginados del campo literario: Pablo Palomino, José Revueltas y Rubén Salazar Mallén. De Palomino se hace, en seguida, un comentario sobre su novela *Autopsia* (1955), y otro sobre *Los días terrenales* (1949) de Revueltas, ambos publicados poco antes de que apareciera la primera novela de Carlos Fuentes; al abordar a Rubén Salazar Mallén se observan algunas razones de su marginación. Se han elegido estos ejemplos porque al pro-

9. En el texto «Nuestra ciudad mía» de *En defensa de lo usado* [1938: 45], Salvador Novo escribe: «[Este lugar] que ha ocupado plumas tan diversas en la intención [...] pero que no pone en amarla el fuego ignorante e irracional, todo presente, que me anima al hacerlo».



mediar el siglo xx no fueron observadas por la crítica como novelas urbanas que preceden a *La región más transparente*, a pesar de que tienen en común diversas características.

*Autopsia* obtuvo muy poco favor entre los lectores del decenio de los cincuenta.<sup>10</sup> Amigo muy cercano de Carlos Fuentes, Palomino había establecido una tertulia literaria, cuyos miembros se autodenominaron los *basfumistas*.<sup>11</sup> Publicó su primera novela en la Editorial Obregón, con un tiraje de mil ejemplares. Además de constituir sin lugar a dudas una novela urbana, como se verá en seguida, *Autopsia* antecede a *La región más transparente* en distintos aspectos técnicos y temáticos; entre estos últimos, se encuentra el tratamiento de la Revolución de 1910 como el origen de las transformaciones del México moderno. Bajo esta premisa, la novela de Palomino muestra una sociedad de nuevos ricos que sustituye a las viejas familias porfirianas venidas a menos, como sucede también en la novela de Fuentes.

10. Es notable que el ejemplar consultado en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México se encontraba con las páginas unidas en la parte superior, lo que se conoce como *intonso*, es decir, que no había tenido un solo lector en cincuenta años, lo que da una idea de lo poco leída que ha sido *Autopsia*.

11. Richard M. Reeve [1982: 40] observa que los *basfumistas* formaban un círculo social exclusivo al final de los años cuarenta, siguiendo la usanza de las vanguardias europeas de los años veinte; en realidad solo eran un grupo de amigos muy jóvenes que compartían ideas, hacían bromas de tipo intelectual, como imitar extranjeros de distintas procedencias, y que deseaba filmar alguna película con la colaboración de cada miembro: «They possessed the means among them selves to produce the film: one of their close friends had practical filming experience, and they would be the actors. Later it was decided that Fuentes and Creel de la Barra would write a play rather than a film script. Ernesto de la Peña put forth a name for the group».

De igual modo, *Autopsia* se ve aderezada con alegatos de tipo ideológico («Quiero realizar el momento histórico de mi país, aunque tenga que pisotear cien años de historia» [Palomino, 1955: 13]); aborda el tema de los visitantes de origen europeo que ostentan títulos nobiliarios («Se trataba del Barón von D., aristócrata de origen prusiano» [1955: 45]), y presenta una visión cosmopolita del intelectual que ha viajado por el extranjero: «Lo menos hace cinco años que no la veo. Una tarde lluviosa en Roma, son mis últimos recuerdos» [1955: 17].<sup>12</sup>

Los ambientes sociales de *Autopsia* son los más opuestos: las acciones se producen tanto en los bajos fondos de la ciudad de México como en la alta burguesía y en la política; en medio de ambos, los intelectuales deambulan como una conciencia observante que juzga. Así, el relato ubica las acciones en los barrios ricos, en cuyas reuniones «se hablaba de golf, [...] de la última amistad en círculos presidenciales, y de vez en cuando se soltaba alguna palabra en idioma extranjero, a fin de no parecer demasiado provincianos» [1955: 39]; junto con ello, aparecen La Merced y La Lagunilla, y el relato se demora en el barrio bravo de Tepito, «el barrio famoso por reunión obligada del hampa de la metrópoli» [127]. Hay un recorrido por la calle del Órgano—emblemático lugar de encuentro de las putas pobres de la

12. Otra novela, de aparición casi simultánea a *Autopsia*, pero que obtuvo un gran éxito, fue *Casi el paraíso* [1956], de Luis Spota; se basa en el fraude cometido por Amadeo Padula, italiano que se hace llamar el Príncipe Ugo Conti, valiéndose del provincianismo de ciertos nuevos ricos que se deslumbran ante los títulos nobiliarios europeos. En aquellos años, la presencia extranjera en México fue un acontecimiento significativo, y una apropiación de la realidad en distintos narradores, como Palomino, Spota y el propio Fuentes; incluso en la contraportada de *Casi el paraíso* (en la edición del FCE de 1987) se menciona que «una historia muy semejante a la narrada se dio en México poco después de aparecida la novela».

ciudad de entonces—, y por diversos antros donde se ofrecen paupérrimos espectáculos de cabaret; también son observados los parias de la sociedad mexicana de entonces: miserables, padrotes, travestis y homosexuales; se denuncia la corrupción policiaca y carcelaria, la circulación clandestina y el consumo de droga [120-135].

La novela de Pablo Palomino da cuenta de su libertad novelesca al incluir en el relato a una mujer lesbiana, Clara, personaje de la alta clase social de la que se cuenta su iniciación sexual y sus modernos puntos de vista sobre la mujer moderna que comienza a liberarse de los prejuicios y cuestiona los esquemas tradicionales: no tiene reparos en confesar su lesbianismo, en hacerse la amante del personaje central, Persons; tampoco los tiene para, en su momento, abortar. Sus opiniones muestran una desinhibición poco frecuente en los personajes de entonces: «La misión de la mujer ha cambiado, pero pocas lo comprenden. Creen que han adquirido derechos, pero no obligaciones. Se consideran igual al hombre, socialmente, pero son incapaces de afrontar ningún problema» [1955: 147].

*Autopsia*, como sucede en *La región más transparente*, hace referencia a la vida de los políticos encumbrados que hicieron fortuna con el cambio de poder a partir de la revolución maderista: «Hemos adelantado políticamente, y aún más, casi he hecho desaparecer al Partido Comunista» [1955: 14], explica el citado Persons, hijo de un revolucionario del tipo de Federico Robles. Asimismo se aprovecha para construir diálogos que critican la realidad mexicana; por ejemplo, el crecimiento urbano que se intensificó a partir del régimen del presidente Miguel Alemán (1946-1952):

Persons explicaba a Luigi:

—La ciudad carece de un plan y de unidad de criterio en materia arquitectónica. A las viejas casonas coloniales del llamado centro de la urbe, se unen ahora grandes rascacielos que rompen la armonía y convierten el espectáculo en un caos de estilos, intenciones o motivos. Los barrios nuevos, poblados de residencias costosas, se localizan en las colinas y lomas próximas a la ciudad, donde la gran plutocracia, que desde 1946 domina al país, finca sus reales [1955: 115].

Ciertas frases y vocablos de la jerga psicoanalítica («inconscientemente ha tratado de crearte un complejo de inferioridad» [149]) aparecen como el lenguaje normal de personajes intelectualizados como el propio Persons, Clara y Luigi —personaje extranjero como algunos de la novela de Fuentes—, quienes reiteradamente hablan de paranoia, complejo, trauma.

La moderna ciudad aparece cifrada en *Autopsia* desde el arranque mismo de la novela, cuando la protagonista asciende en el interior de un alto edificio: «El elevador era desesperante. Piso 15, 16, 17... por fin 18» [1955: 7], mientras que la modernidad literaria —el otro aspecto que define al relato urbano— se manifiesta a lo largo del relato al mostrar la profunda crisis que produce la vida agitada de la ciudad en los personajes.

En cuanto a la técnica de composición, puede notarse cómo el narrador abandona su función y entonces cede la palabra al protagonista central, Persons, a la manera en que lo hace Molly Bloom en *Ulises* de Joyce: deja fluir libremente sus pensamientos, los cuales son transcritos, como hiciera el precursor, en un monólogo que no utiliza signos de puntuación:

Al menos haremos lo posible en todo caso abreviando se ganan muchas batallas y se hace menos pesado el tiempo naturalmente que Luigi y Clara serán los más disgustados pero no creo de Sergio que toma las cosas con serenidad esa puerta siempre ha rechinado al abrirla debemos mandar que le aceiten los goznes pues es intolerable ese agudo que se mete hasta la trompa de eustaquio en fin el mito y la verdad se juntan más de una vez en un abrazo de color púrpura del que cae escarcha y así hasta que otros más fuertes llegan.

En la narrativa urbana de México debe incluirse la novela de José Revueltas *Los días terrenales*, un texto cuyo propósito se concentra en narrar los avatares de la militancia comunista en la capital de la República, con una visión introspectiva de los personajes que da expresión a sus vicios y contradicciones.

En esta novela de Revueltas aparecen los barrios obreros, las zonas fabriles, los tiraderos de basura, la garita de San Lázaro y la de Peralvillo. Solo aparece un sitio urbano distinto de la pobreza cuando algún personaje que cruza la ciudad, o cuando se vislumbra la plaza de Santo Domingo durante un mitin disuelto a «garrotazos y gases lacrimógenos» [Revueltas, 1979: 114], poco después de la discusión sobre la lucha de clases entre Fidel y Gregorio en un café de chinos cercano. En el sórdido contexto de la novela se distingue el momento en que la acción discurre en un departamento de lujo, y otro en la elegante mansión de una zona residencial: ambos pasajes marcan un fuerte contraste con el ambiente de miseria donde están insertos los protagonistas.

La ciudad clandestina de Revueltas presenta un grupo de activistas que van del proceder más abyecto —en el caso de Fidel Serrano, ferviente y devoto— a una visión en extremo crítica de la realidad mexicana —en el caso de Gregorio Saldívar, *alter ego* del

propio autor empírico. Germán Bordes, Rosendo, Bautista y «Ciudad Juárez» se perfilan como un grupo subversivo en el que la ideología cataliza sus más nocivas pasiones, revestidas de fidelidad al Partido. *Los días terrenales* muestra cómo la ideologización se impregna de irracionalidad, sobre todo en el drama de la muerte de la niña Bandera, hija de los comunistas Julia y Fidel, inmersos «en un proceso misterioso y trágico [...] que los impulsaba a defenderse de la vida como es, oponiéndole la vida tal como no es» [1979: 195].

Las comparaciones entre el aspecto físico de estos capitalinos famélicos y la diversidad del mundo animal son un recurso de la narrativa de Revueltas, una zoomorfización de asociaciones precisas; como un taxónomo que reporta con imparcialidad, se describen los rasgos y las gesticulaciones en el momento exacto de su animalización, ese «rostro del hombre que ninguna bestia puede tener» [227].

Como se dijo, la ciudad de México se contempla desde la terraza de un estudio ubicado en un barrio elegante como Polanco, con el objeto de mostrar la radical estratificación de la sociedad mexicana, con un procedimiento narrativo semejante al que recurren Palomino y Fuentes en sus respectivas novelas. El sitio pertenece al arquitecto Jorge Ramos, «simpatizante» del Partido Comunista, al que apoya con dinero y a cuyos miembros ofrece su casa para que la usen los militantes como sitio de reunión. La vida sentimental de Ramos, sus ideas sobre estética y algunas alusiones a la vida cultural de la época, por ejemplo, la cita de un artículo del periodista José Alvarado, o la mención a los «pintores Rodríguez Lozano y Julio Castellanos», e incluso la referencia de un número de la *Revista de la Universidad* [1979: 140], ofrecen un descanso al lector abrumado por tantas desdichas que los militantes enfrentan.

La variedad y riqueza del léxico de la novela, que se vale de vocablos nahuas como huizaches, teponaxtles, tlacatecuhtli; el oído narrativo que reproduce puntualmente el habla de distintas capas sociales, sobre todo el habla popular, logra diálogos y acotaciones muy veraces y convincentes, en los que destacan oportunos diminutivos: «—¡Ah, qué compañero! ¡Tú sí que ni te miras [...] de tan silencito...!» [1979: 11]; «yo no más lo menié pallacito» [215]; «Has de haber sufrido mucho [...] pero no lloraste ni tantito así» [79], en tanto se recrea la vida de algunos «camaraditas» que compiten entre sí para ver quién resiste más el hambre, la frustración, el dolor; mártires como faquires que se envanecen del sufrimiento que les inflige su militancia y su fe, y observaban con fervor «aquel panorama de esfuerzo, de lucha, de activo combate que era el barrio obrero con sus fábricas, con sus músculos, con su rumor sano, con su fragancia de aceite y petróleo» [138]. Los personajes observan La Ciudad de los Palacios desde sus orillas, miserables, marginados, incluso de la vida más pobre; escuchan a lo lejos el silbido del ferrocarril nocturno, mientras cruzan con respeto los barrios obreros llevando la ilusión de granjearse su simpatía para encauzarlos a la lucha proletaria.

El novelesco subsuelo urbano de José Revueltas difícilmente iba a juzgarse con otros valores que no fueran ideológicos. La crítica mexicana de su momento vio en *Los días terrenales* el trabajo de un activista, mientras que el Partido Comunista sospecharía de la propensión de uno de sus militantes hacia las bellas letras. Instado por los mismos comunistas, Revueltas retiró su novela de la circulación. Entonces debió esperar a que la crítica posterior la observara a la luz de su verdadera estirpe literaria.

Como las otras dos, la mayor parte de la obra narrativa de Salazar Mallén puede considerarse urbana. Desde sus colaboraciones en la revista *Contemporáneos*,<sup>13</sup> la ciudad de México enmarca la mayor parte de su narrativa y es del todo identificable en sus relatos más significativos, sobre todo en la novela breve, *Soledad*, cuyo personaje principal, Aquiles Alcázar, es caracterizado como el prototipo del hombre que habita y padece la ciudad moderna. Los escenarios de *Soledad*, como los de *El joven* de Salvador Novo, son explícitamente citadinos:

A todo esto había llegado a la esquina en donde de ordinario esperaba el tranvía. Inconscientemente se detuvo. Una llovizna delgada y fría descendió a la sazón del cielo plomizo, cielo otoñal. Aquiles Alcázar no se había percatado del todo que hacía mal tiempo: la ciudad se diría envuelta en un sudario gris y las casas más distantes, las del lado de Nonoalco, parecían ahogarse en la neblina. Los árboles del frontero jardín de Los Ángeles daban la impresión de estar tristes, abatidos, estrujados por una infinita pesadumbre. Los viandantes también fingían un aire de desaliento y melancolía [Salazar, 1944: 24].

El contexto urbano que modifica al protagonista inserto en una modernidad que lo repele son las características que imponen «soledad» a Aquiles Alcázar, lo mismo que al hombre contemporáneo. Adoptando un nombre homérico para su personaje y bajo la influencia de James Joyce, esta novela de Salazar Mallén narra veinticuatro horas en la vida de un personaje gris, oficial quinto de la burocracia

13. Salazar Mallén publicó en la revista *Contemporáneos* tres relatos, en los números 8 y 11 de 1929 y en el de marzo de 1930, con los títulos de «Cinta», «Espuma» y «Acuario».



capitalina, lo que bastaría para situarlo como antecedente de *La región más transparente*. Sin embargo, como en el caso de la asignación de «primera novela urbana» aplicado a ese extenso relato, un epíteto muy adverso determinó que las páginas de Salazar Mallén fueran proscritas del canon.

La historia de esta situación dio inicio en 1932, cuando tras la desaparición de la revista *Contemporáneos* Jorge Cuesta publicó la revista *Examen* que en su segundo número incluyó los primeros capítulos de la novela *Cariátide*, cuya peculiaridad más llamativa era el uso de palabras altisonantes. Por esta razón, autor y editor fueron encarcelados. Salazar Mallén siempre restó importancia a los méritos literarios de ese volumen que, como *Los días terrenales*, hace una crítica puntual del activismo izquierdista, en particular del Partido Comunista de México, pues decía que su único logro había sido legitimar en la literatura mexicana el uso de vocablos de toda especie.<sup>14</sup>

Decepcionado de su militancia en el Partido Comunista, en *Cariátide* Salazar Mallén denuncia los excesos de los militantes, su arbitrariedad y estrechez de criterio, su fe y su ceguera. Como una reacción ante esta situación que vivió en carne propia, Salazar Mallén renunció al Partido

14. Al respecto, Salazar Mallén señala: «*Excelsior* me execró por el uso de malas palabras; era lógico y natural, respondía a los intereses de la gente bien educada, era el eco de los de cuello blanco. En cambio, los comunistas no se escandalizaron, ni tenían por qué, se enfurecieron porque descubría algunos aspectos de la militancia; [...] esto fue lo que molestó a *Machete* y no las malas palabras, que le tenían sin cuidado; lo que sí puede resaltarse es la unanimidad de la condena de los medios culturales establecidos». «Rubén Salazar Mallén: la negación de la utopía», entrevista de José Luis Ontiveros 1986. Revista *Casa del Tiempo*, núm. 66, julio-agosto, pp. 6-16.

y se declaró fascista, con la actitud desafiante que lo caracterizó siempre. Esto marcaría en definitiva su carrera literaria. El mismo año en que apareció *Soledad*, 1944, su autor se deslindó del fascismo y se hizo anarquista, una posición ideológica que mantuvo hasta su muerte, pero tal hecho ya no varió su situación en el campo literario mexicano.

La realidad es que en los libros de Salazar Mallén no se observan estos cambios de filiación ideológica sino, ante todo una crítica al sistema político mexicano y de los militantes comunistas, muy semejante a la posición adoptada por José Revueltas. Sin embargo, la narrativa de Salazar Mallén no fue sancionada por la crítica literaria: los prejuicios se extendieron y la idea de que sus libros se alineaban a una «literatura reaccionaria» obligó a que se publicaran en ediciones de autor, en editoriales marginales o de circulación muy escasa, hasta que la UNAM publicó *Soledad* en 1972.

La actitud personal de Salazar Mallén se define por el sarcasmo; según dijo él mismo en la citada entrevista que hizo José Luis Ontiveros, era un bilioso y un rebelde incorregible, «alguien que repudia constantemente a la sociedad en que vive y tiene motivos para hacerlo, que siempre está en actitud ofensiva o defensiva, pero jamás en la conformidad». En cuanto a los grupos de poder cultural, Salazar Mallén dijo que su marginación había sido producto de diversas circunstancias, entre otras su decisión de vivir aislado y la de no pertenecer a ningún grupo o mafia.

Su obra literaria circuló sin la difusión que otros han tenido en abundancia, y hubiera sido del todo marginal de no ser por su presencia en el periodismo. Excluido de los círculos literarios, Salazar Mallén encontró en el periodismo otra posibilidad de escritura y un modo de obtener ingresos. Novelista excluido e indeseable, practicó un periodismo

duro, en exceso crítico, cáustico, con un talento notable para el escarnio y la burla.

Como hizo con otros originales de sus libros, Salazar Mallén había quemado la copia que tenía de *Cariátide*, por lo que quedó en el olvido durante cincuenta años, hasta que reapareció en 1980, editado por Javier Sicilia [1980] con el título de *Cariátide a destiempo y otros escombros*, gracias a que Natalia Cuesta, hermana del poeta, había rescatado y conservado parte del original de la Imprenta Mundial, donde había quedado después del mencionado juicio al que fueron sometidos.

En el prólogo que el propio Salazar Mallén [1986] hizo para la antología de sus relatos de la Serie El Cuento Contemporáneo de la UNAM, se advierte un signo de la marginación a la que se vio sometido:

Si se me preguntara, yo diría que las novelas que he publicado pueden clasificarse en dos grupos. En uno de ellos habría que incluir las obras que se sustentan en la vida privada. En el otro grupo habría que incluir las obras cuya base es la vida social. Claro que esta clasificación es convencional y relativa, porque en la novela, como en la realidad, la vida privada y la vida social se entrecruzan y hasta se imbrican.

Cuando Salazar Mallén escribe: *si se me preguntara*, parece reconocer que ningún crítico le había preguntado ni quizá iba a hacerlo, así que lo mejor era que él mismo se hiciera la pregunta y pusiera a la consideración del lector esa clasificación.

La narrativa de Salazar Mallén, de un realismo descarnado y escabroso como la de Revueltas, tiene propósitos tan semejantes y diversos aspectos en común, como lo señala el propio autor

de *Soledad* en la entrevista citada.<sup>15</sup> Es posible que de no haber tenido aquel pasaje inicial de militancia fascista, su obra hubiera sido observada desde la perspectiva de sus diversos valores estéticos. En todo caso, la edición minuciosa y los estudios que merecen sus relatos apenas comienza a hacerse.

En suma, el campo literario mexicano ha marginado la narrativa urbana anterior a 1958. Hasta aquí se han tomado solo cuatro ejemplos de novela urbana, todas ellas representativas y todas anteriores a la aparición de la primera novela de Carlos Fuentes: *El joven*, de Salvador Novo [1928]; *Soledad*, de Rubén Salazar Mallén [1944]; *Los días terrenales*, de José Revueltas [1949], y *Autopsia*, de Pablo Palomino [1955], con el fin de desmentir la idea de que *La región más transparente* inicia el ciclo de la novela urbana y cierra el de la novela rural y nacionalista en México.

15. Tras el deceso del escritor en 1986, el número citado de la revista *Casa del tiempo* publicó un conjunto de textos críticos en torno a la obra, lo que abrió una línea de investigación importante en el conocimiento de una narrativa que debe reevaluarse, como se ve en el libro citado de Javier Sicilia (1980), en el de José Luis Ontiveros (1988) y en el volumen antológico de Christopher Domínguez Michael (1989), el que sin embargo presenta una percepción equivocada del autor, muy vaga y simplista cuando afirma que la «combinación entre borrachera libertina y angustia política contemporánea [*sic*] suscitó la admiración y la compañía de los jóvenes escritores poco antes de su muerte».

## BIBLIOGRAFÍA

Azuela, Mariano 1969. *Tres novelas. La Malhora. El desquite. La luciérnaga*. Col. Popular. Pról. de Raimundo Ramos. México: FCE.

Calinescu, Matei 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Col. Metrópolis. Madrid: Tecnos.

Carballo, Emmanuel 1986/1958. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Col. Sepan Cuántos. México: Porrúa.

Díaz Arciniega, Víctor 1989. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: FCE.

Fell, Claude 1989. *José Vasconcelos. Los años del águila (1921-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México: UNAM.

— 1976: *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. Col. SepSetentas. México: SEP.

García Gutiérrez, Rosa 1997. *El joven de Salvador Novo: hacia la novela urbana en México*. Tesis doctoral: Universidad de Huelva.

Highet, Gilbert 1978. *La tradición clásica*. México: FCE.

Novo, Salvador 1928. *El joven*. México: Editorial Popular Mexicana.

— 1938. *En defensa de lo usado y otros ensayos*. México: Editorial Polis.

— 1992. *Nueva Grandeza Mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*. Col. Cien de México. México: CONACULTA.

Palomino, Pablo 1955. *Autopsia*. México: Ed. Obregón.

Quirarte, Vicente 2001. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México. 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena.

Ramos, Samuel 1986/1934. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Col. Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

Reeve M., Richard 1982. «The Making of *La región más transparente: 1949-1974*», en *Carlos Fuentes. A Critical View*. Robert Brody y Charles Rossman, eds. Austin: University of Texas Press.

Revueltas, José 1979. *Los días terrenales. Obras completas, núm. III*. México: Era.

Spota, Luis 1956. *Casi el paraíso*. México: FCE.

Salazar Mallén, Rubén 1944. *Soledad*. México: Edición del autor.

Villaurrutia, Xavier 2006. *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*. México: FCE.

PASOS EN LA AZOTEA:  
LA NECESIDAD DE VIGORIZAR LA TEORÍA  
LITERARIA EN LA ACADEMIA

Felipe A. Ríos Baeza

La estructura de una casa solo puede verse  
cuando amenaza la ruina.

Franz Kafka

El arsenal crítico de la teoría literaria contemporánea responde, más que a una evolución natural del devenir analítico, a un salto cualitativo en el paradigma del pensamiento. Los últimos decenios de trabajo teórico, no solo en Europa y Estados Unidos, sino también en países como la India, han tributado a este giro paradigmático que conlleva a situar el quehacer intelectual en otras coordenadas: ante la crisis del proyecto que había impulsado la modernidad (una racionalidad progresista con plena confianza en sus referentes y descubrimientos), surge la crítica violenta a ese esquema de pensamiento ilustrado, reconociendo aspectos de gran relevancia: el fin de las certidumbres, la fragmentación de la realidad y del conocimiento, el relativismo y, ante todo, la discusión situada propiamente en el sujeto.

Sin embargo, la academia (sobre todo la nuestra, como espacio de encuentro para el conocimiento, donde las perspectivas y horizontes surgen del debate activo entre los distintos integrantes) parece haber detenido en la misma puerta de entrada a las nuevas tesis, que aportan no solo un marco teórico nuevo, sino una descripción heurística del paradigma contemporáneo. La especificidad del discurso académico, basado en corrientes que aportan un modelo ya anquilosado, siempre cercano a los principios del proyecto de la modernidad (primacía de la razón, generación de principios generales, búsqueda permanente de centros ideológicos) está hoy revelando sus propias contradicciones. El estudio recursivo del estructuralismo y la semiótica, y ante todo las vueltas de tuerca que se llevan a cabo a la matriz crítica de la primera época del formalismo ruso, no se justifican únicamente por la funcionalidad práctica de esos contenidos: resultan, también, una manera de taponar la entrada de las nuevas corrientes, propiciadas, en buena medida, por estructuralistas que se dieron cuenta de su error.

Esa falta de seriedad no debe asumirse como falta de rigor. En el tema que nos convoca, la actitud de las corrientes que albergan el prefijo *pos* (poscolonialismo, posestructuralismo, posfeminismo) alcanza verdaderas dimensiones críticas y revolucionarias, e incluso festivas. Lo festivo va a convertirse en un criterio poderoso para desactivar los antiguos discursos teóricos, recuperando su dimensión cultural y áurica con el concepto de lo dionisiaco, de Friedrich Nietzsche (tal vez, el primero en pisar la azotea del pensamiento occidental), y volviéndose un criterio verdaderamente incisivo en autores como Mijaíl Bajtín, Roland Barthes o Jacques Derrida.



*Genealogía de un mito: la moral teórica*

Desde Aristóteles hasta los estructuralistas franceses (y más allá), el tratamiento de lo específicamente literario ha resultado un factor común para los tres ejes que son revisados constantemente por los programas académicos al hablar de teoría literaria: el formalismo ruso, el estructuralismo y la *New Criticism* estadounidense. Cada cual, haciendo uso de una retórica convincente, rechazan el papel del autor como productor original de sentido y del lector como intérprete fiable de los textos. El «contenido humano», por tanto (emociones, ideas, contexto), carece de significado literario, solo ayuda a volver espurios los análisis, alejándolos de la interpretación pretendidamente científica e ilustrada de estas corrientes. Importa el texto y solo el texto, o en su defecto, la forma, la estructura y la atemporalidad del mismo. En «Teoría del método formal», Boris Eichenbaum, miembro postrero del Círculo Lingüístico de Moscú, detallaba que:

Luego de haber dejado de lado un buen número de problemas generales (como el problema de lo bello, el sentido del arte, etc.), dichos estudios se han concentrado sobre los problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte [...]. Nosotros entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos [Eichenbaum en Todorov, 2007: 23-25].

Esa «vía del estudio científico de los hechos» (verdadera declaración de principios y proyecto de trabajo) suponía aislar el texto, como en un experimento de laboratorio,

y descubrir en su centro sus propias lógicas de funcionamiento. Por lo tanto, en su afán de articular una matriz particular, abrazaron dos criterios: la especificidad y la unidad, presentes en el paradigma occidental desde la Antigüedad griega y reforzadas, luego, con la ciencia decimonónica. Al igual que la «ciencia», estandarte de la modernidad ilustrada, las teorías del formalismo, del estructuralismo, de la semiótica y de la Nueva Crítica se sostenían bajo los cimientos sólidos de un lenguaje binario (cultura/natura; medida/desborde; forma/fondo; razón/emoción; acción/contemplación) y un criterio cuantitativo. Esa propuesta moderna –que defiende uno de los valores de esos binomios en desmedro del otro y que puede medir, comprobar, fijar– promovió la edificación de una «ciencia literaria» empírica, cuyos conceptos podían ser aplicados una y otra vez, con los mismos resultados. Basta con volver a revisar uno de los ensayos categóricos de Roland Barthes en su etapa estructuralista para descubrir esta propuesta de razón pura y práctica (mas no crítica):

Para limitarnos al periodo actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso solo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) –todas formas míticas del azar–, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas [Barthes, 2006: 8].

En otras palabras, para el Barthes estructuralista, *combinar* unidades y *adecuarse* a ciertas reglas precisas era sinó-

nimo de producción literaria. El mundo jerarquizado de los signos lingüísticos, arbitrarios y lineales, parecía haber fagocitado no solo esas ideas románticas de «genio», «talento» e «inspiración», sino cualquier asomo humano dentro de un ejercicio esencialmente humano. La literatura era, en palabras de los formalistas, un «uso especial del lenguaje» y disponer de cualquier recurso «extra-literario» (e incluso, «extra-textual») para entregar una perspectiva distinta a los análisis ya dados, suponía quedar fuera del aula magna. Posteriormente, Mijaíl Bajtín (*Marxismo y filosofía del lenguaje*), como Vallentin N. Volloshinov, Jacques Derrida («Firma acontecimiento contexto»), Paul de Man (*Alegorías de la lectura*) y otros indicarán que precisamente es el propio lenguaje el que no garantiza ni la unidad ni la especificidad, sino la diseminación de la materia misma, su dispersión en términos expresivos; o, cuando algo podía aún rescatarse, la carga ideológica que encerraba cada signo lingüístico.

La racionalidad de los teóricos, su acomodo y confianza para con el modelo científico, le había dado un respiro de alivio a los académicos (y, por antonomasia, a los estudiantes), quienes analizaban textos breves de cualquier índole, según las 31 funciones de Vladimir Propp, o la lógica de los actantes de A. J. Greimas. Un cuento podía esquematizarse con aparente profundidad si se reconocía en él a un héroe, un villano, una disputa o la recuperación de un equilibrio anteriormente perdido. Asimismo, si ese esquema quedaba estrecho, podía expandirse semánticamente si se entendía la *función* de los distintos personajes, según sus acciones movidas por el deseo (sujeto/objeto), la comunicación (remite/destinatario) y la lucha (ayudante/oponente). Si aún no parecía llegarse al verdadero núcleo estructural, al contenido primigenio, a la moneda más preciada del cofre

hallado en la isla, bastaba con separar el texto en fragmentos narrativos, encontrar sus funciones cardinales y sus funciones catálisis y, al fin, reconocer que ese texto era susceptible de *someterse a un sistema*.

Hasta allí, todos los teóricos y académicos parecían movidos por una pulsión platónica: develar la «verdad» de un fenómeno. Utilizando el lenguaje nietzscheano, sus estrategias para moverse por «voluntad de saber» estaban justificadas en una terminología limitada pero camaleónica, antojadiza según el caso, en su mayoría solo variaciones de la lingüística estructural: mitemas, monemas, articulación bloqueada, articulación regresiva, procesos de mejoramiento y degradación, factor dominante y, más adelante, todas las variaciones de la *diégesis* que articula Gérard Genette (*Figuras III*) manteniendo su asumida postura estructuralista inicial.

Todas las corrientes que tributan al paradigma modernista-científico presentan ese factor común: no hay allí un aporte ni un análisis como tal. Tampoco la generación de un conocimiento nuevo (exigencia de cualquier investigación rigurosa), solo una adecuación forzada de un texto literario a un esquema funcional y rígido. Cuando únicamente se lleva a cabo el «reconocimiento» de los distintos elementos de una teoría determinada en un texto, no es posible argumentar que esa corriente auxilie la interpretación de quien se acerque a leer: hay allí solamente un ejercicio de ensamblaje repetido entre teoría y texto, otra vuelta de tuerca con la misma herramienta estructural o formal.

Más aún: si ese novel neoclasicismo impuesto por los teóricos de la Nueva Crítica en los años 1920 y 1930 (T.S. Eliot, W.K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley y sobre todo F. R. Leavis) pretendía reconocer una *great tradition* entre los escritores de habla inglesa (en otras palabras, la defensa

moral de un canon de obras que debían «salvarse» por el bien de la civilización o, al menos, por el bien de los programas académicos; asunto que luego tendrá su polémico corolario en 1994 con el libro de Harold Bloom *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*; si la intención es blindar un núcleo firme de autores y obras empujando a la periferia a otros, es posible argumentar que la teoría literaria, como la disciplina filosófica desde Platón, no se ha venido moviendo en el paradigma occidental por una «voluntad de saber», sino por una «voluntad de poder», un deseo fervoroso de someter al texto a un sistema (Todorov, Greimas, Barthes), la historia a un sistema (Marx), las prácticas humanas a un sistema (Lévi-Strauss). Es allí en donde empatan sus aportaciones con la propuesta central del proyecto modernista, donde la verdad dejó hace tiempo de ser una adecuación entre mente y realidad, para devenir en praxis, en poderío y dominio.

La teoría literaria, por lo tanto, hasta la entrada desbordada del posestructuralismo, solo había sido metafísica. Y por eso resulta tan necesario deconstruirla.

### *Transmutación: El grado cero del nuevo paradigma*

¿Cuándo, entonces, comienza a reconocerse que el análisis literario ha venido siendo nada más que la adecuación de un texto a un modelo? Aunque su polémica no estuvo centrada en lo propiamente literario, sino en el paradigma de pensamiento metafísico, algunos principios de Friedrich Nietzsche ayudan a comprender la completa trasgresión que en las últimas décadas ha producido el entronque entre teoría literaria y las que hemos dado a llamar «impli-

caciones de lo pos» (postestructuralismo, posfeminismo, posmodernidad, poscolonialismo, etcétera).

Desde sus primeros trabajos (*El origen de la tragedia, Consideraciones intempestivas, Humano, demasiado humano*), Nietzsche reconoce que siempre detrás de un pensamiento que se sostiene mediante oposiciones binarias hay jerarquía positiva:

Las dos innovaciones decisivas del libro son, en primer lugar, la comprensión del fenómeno dionisiaco (*sic*) entre los griegos: el libro de la primera psicología de este, ve en él una de las raíces de todo el arte griego; en segundo lugar, la interpretación del socratismo: Sócrates considera como instrumento de la disolución griega, reconocido por primera vez como decadente típico. La racionalidad contra el instinto. ¡La racionalidad a toda costa considerada como fuerza peligrosa, que mina la vida! [...]. Yo fui el primero que vio el verdadero contraste: el instinto de degeneración que se vuelve contra la vida con avidez subterránea de venganza (cristianismo, la filosofía de Schopenhauer, en un cierto sentido ya la filosofía de Platón, todo el idealismo, son formas típicas de aquel instinto), y una fórmula de suprema afirmación, nacida de la plenitud, de la superabundancia, un decir sí sin reserva [...] [Nietzsche, 1996: 54-55].

Así, y entendiendo el precepto nietzscheano, la cultura siempre ha estado subyugando a la natura, la razón ha oprimido la emoción, la mesura ha sido considerada positiva frente al desborde: lo *apolíneo*, por tanto (la serenidad de la razón, el equilibrio, la austeridad), ha regido, desde Sócrates, el pensamiento occidental, desdeñando lo *dionisiaco* (el entusiasmo, los impulsos, las pasiones, la fecundidad, lo instintivo).

En estos términos, Nietzsche es el primer revolucionario: plantea que deben transmutarse todos los valores (el valor que queda a la derecha del binomio debe tomar el lugar del de la izquierda) porque la filosofía en realidad no se estructura mediante la pregunta por algo, sino por las intencionalidades de quien pregunta.<sup>1</sup> No interesa ya saber qué es lo *justo* o lo *bello*, sino qué pretende ideológicamente Platón al describir lo justo y lo bello de esa determinada manera. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche actúa como un genealogista: establece que el gran error de la filosofía occidental es la separación entre lo apolíneo y lo dionisiaco. A partir de entonces propondrá un acercamiento hacia formas carnales de pensamiento: la poesía, las fiestas, los discursos alegóricos.<sup>2</sup>

1. Véase Nietzsche *El ocaso de los ídolos* [1976]; y *Ecce Homo*: «Lo que en la portada es llamado *ídolo*, es precisamente lo que hasta el presente se ha llamado verdad. Ocaso de los ídolos, esto significa: el fin de las verdades antiguas comienza [...]. No hay realidad, no hay *idealidad* que no estén tocadas en este libro (¡tocadas!, ¡qué eufemismo más circunspecto!). No solo los ídolos eternos, sino otros más recientes, por consiguiente más seniles, la idea *moderna*, por ejemplo» [Nietzsche, 1996: 95].

2. El criterio de la transmutación de los valores puede detectarse, por ejemplo, en el libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, publicado en 1941 por el crítico ruso Mijaíl M. Bajtín. Bajtín es uno de los primeros en determinar que la manera de ser de los textos literarios no se debe solamente a razones estructurales, sino a las transformaciones habidas en la realidad de la época que los ha visto nacer. En otras palabras, está reconociendo el criterio fundamental que el estructuralismo y buena parte del formalismo ruso habían negado: un texto nace dentro de un contexto, determinado por una serie de variables a considerar (entre ellas, el sujeto). En su tesis, Bajtín detecta en los libros del médico francés la presencia de las fiestas populares, principalmente la del carnaval. El vínculo que establece con el género de la novela no es gratuito: las fiestas asociadas con el carnaval son populares y colectivas; en ellas las jerarquías se invierten (el loco se

No obstante este avanzado reconocimiento de Nietzsche, a partir del cual se inician los programas de pensamiento de, por ejemplo, Michel Foucault y Jacques Derrida, la transmutación de valores ( $y/x$  en lugar de  $x/y$ ) supone seguir respetando la matriz (o sistema). La teoría literaria tradicional es heredera y tributaria de este modo de pensamiento, tanto de su derecho como de su revés, el cual, de todas maneras, vuelve a replicar la metafísica. Decir metafísica aquí es reconocer un centro neurálgico que organiza las acciones, los discursos y las formaciones sociales y, lo más significativo, que inspira subjetividades, sujetos, organizaciones sociales, discursos. A las matrices de oposiciones binarias, como exterior/interior, activo/pasivo, tener/no tener, presencia/ausencia se encadenan otras, como dominante/dominado, yo/otro, blanco/negro, hospitalario/no hospitalario, que naturalizarían el proceder político, la pedagogía en las escuelas, los roles de género, etcétera, y que son mostradas seductoramente en la literatura.<sup>3</sup> Es esto lo verdaderamente problemático de estas

---

vuelve sabio; el mendigo, rey; las prostitutas, doncellas), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una «festiva relatividad» de todas las cosas. Este fenómeno, popular y libertario en su esencia, ha tenido una influencia formativa en la literatura de varios períodos, pero durante el Renacimiento se convirtió en especialmente dominante. El término utilizado por Bajtín para señalar la inversión (y no podía ser de otra manera) es «carnavalización».

3. El teórico Manuel Asensi ha realizado un fino análisis de esta cuestión en su libro *Crítica y sabotaje*: «La literatura es una lámpara deformante que convive o entra en conflicto con otro tipo de lámparas deformantes [...]». El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, la ópera, las diferentes formas de publicidad, las exposiciones de los museos y de las diferentes instituciones, los libros de textos escolares y los discursos de los maestros y docentes en general, los ensayos, el teatro, la música y, por supuesto, lo que llamamos “literatura” y “arte” (novelas, libros de poemas, esculturas, pinturas, cartografías) son medios a través de los cuales



dicotomías: generan comportamientos a veces en detrimento de los sujetos y a favor de ciertos grupos de poder (fundamentalismo, ideologías, guerras). Por tanto, esta es una buena razón para practicar la deconstrucción de la teoría literaria tradicional desde la academia, pues los modelos estructurales reproducen un modo de ver la literatura parecida a como Louis Althusser entendía la ideología: un discurso apelativo e incitativo que termina por condicionar la visión del crítico.

### *Historia de un deicidio: el caso de Roland Barthes*

Tal como se comentaba, el posestructuralismo resulta una propuesta de vanguardia llevada a cabo por estructuralistas que, en un intento por enmendar sus anteriores propuestas, giraron bruscamente el rumbo.

Luego de proponer sofisticados y depurados esquemas para analizar textos literarios, en 1968 Roland Barthes se opone, en su artículo «La muerte del autor», a un modo de lectura natural y transparente y a esa manera de acercamiento analítico que insiste en considerar el significante unido a significados inmutables. Quitándole esa autoridad al discurso textual es posible otorgar al texto una pluralidad de sentido. En literatura, por tanto, los significantes generan significados que no están condicionados por la voluntad del autor ni del crítico.

El binomio jerárquico que Barthes transmuta, y que resulta claro en toda su producción posestructural, es el de *autor/lector*. Barthes afirmaba que mediante el acto de la escritura

---

se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, o del Imperio» [Asensi, 2011: 9, 15].

toda presencia del sujeto se difumina, ingresando en una red de discursos lingüísticos en la que solo existe el autor como promotor del encuentro *intertextual*:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe [...]. La unidad del texto no está en su origen sino en su destino [...]. Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor [Barthes, 1987: 65-71].

El autor de este Barthes posestructural se encuentra desprovisto de toda posición metafísica y reducido a un lugar (una encrucijada) por donde el lenguaje, a través de su infinito inventario de citas, repeticiones, ecos y referencias, cruza y vuelve a cruzar. De este modo, el lector es libre de entrar en el texto desde cualquier dirección, no existe una «ruta correcta».<sup>4</sup>

El intento por descubrir la estructura común es inútil, ya que cada texto llega al mundo aportando una diferen-

4. En la misma línea se encuentra su libro *S/Z*, tal vez su mayor ambición posestructural. Llevando a cabo un análisis del cuento «Sarrasine», de Balzac, critica las vanas ambiciones de los estructuralistas que intentan «ver todas las narraciones del mundo... en el interior de una simple estructura»: «Se dice que a fuerza de *ascesis* algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato: tarea agotadora («*Ciencia con paciencia, El suplicio es seguro*») y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia» [Barthes, 2001: 1].

cia. Se celebran, entonces, los textos que animan al lector a producir sentidos diferentes. Su concepción del lector como generador del proceso cognoscitivo en la relación autor-texto-lector alcanza su máxima expresión: al momento de leer hay un «efecto textual», que se expresa con el gesto de levantar la cabeza del libro que se está leyendo y ensimismarse:

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza? Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque irrumpe el texto y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir [...]. La lectura (ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos) dispersa, disemina; o, al menos, ante una historia [...], vemos perfectamente que una determinada obligación de seguir un camino (el «suspenso») lucha sin tregua dentro de nosotros contra la fuerza explosiva del texto, su energía digresiva: con la lógica de la razón (que hace legible la historia) se entremezcla una lógica del símbolo. Esta lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases) *otras* ideas, *otras* imágenes, *otras* significaciones [Barthes, 1987: 37].

Con la transmutación del binomio *autor/lector*, Barthes abre una posibilidad interesante: no es la adecuación a un sistema de concepciones teóricas lo que determina el sentido *probable* y *aproximativo* (nunca definitivo) de un texto literario, sino una variable por varios decenios olvidada: el sujeto y sus potencialidades inserto en una red de significantes, algo que hace pensar que estamos situados, incluso, más allá de la posmodernidad.

*Cómo avanzar desde lo pos*

En la década de 1980 Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard y Marshall McLuhan, entre otros, dibujaron un mundo donde las nuevas tecnologías de información, los *mass media* y los cada vez más sutiles y sofisticados aparatos represivos del Estado hacían ingresar a los individuos, bajo el concepto de posmodernidad, en esferas de desactivación política y anulación de identidad. No obstante, ya bien entrado el siglo XXI, el prefijo *pos* pone a pensar si no estaremos académicamente ya *más allá* de ese contexto.

¿En dónde situarse en estos precisos momentos para comenzar a ejercer este tipo de crítica? Homi K. Bhabha, en la introducción a su conocida obra *El lugar de la cultura*, lo identificaba de esta manera:

El tropo propio de nuestros tiempos es ubicar la cuestión de la cultura en el campo del más allá. En el borde del siglo, nos inquieta menos la aniquilación (la muerte del autor) o la epifanía (el nacimiento del «sujeto»). Nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del «presente», para lo cual no parece haber otro nombre adecuado que la habitual y discutida versatilidad del prefijo «pos»: posmodernismo, poscolonialismo, posfeminismo [Bhabha, 2002: 17].

Lo cierto es que desde múltiples perspectivas, ese *más allá*, ese prefijo *pos*, se ha examinado como una ruptura con modos anteriores de pensamiento —en el caso de la modernidad, el estructuralismo, el colonialismo o el feminismo—, pero en su proceder el término estaría dando cuenta también de la integración de la cosmovisión anterior al nuevo

paradigma. Es decir, hablar de lo *pos* en la era de la posglobalización, y en parte debido a esos filtros académicos y críticos no siempre acertados, parecería amordazar esas propuestas otra vez a una estructura metafísica aristotélica (un *mythos*, como unidad de causas, efectos y consecuencias) o a una ramplona organización arqueológica: si existe un posmodernismo, por ejemplo, habría que pensar en una era de referencia (modernismo) y en una etapa *pre-moderna*. De ahí que en un intento por problematizar esa nueva caída falaz en el modo tradicional de razonamiento, aparezcan maneras alternativas de asumir el fenómeno, como la de Jürgen Habermas, quien señala que la posmodernidad no es sino una etapa más del proyecto de la modernidad, aún incompleto, y del que debía apuntalarse con una nueva ilustración; o la de Maurice Corvez, quien ha querido ver en ciertos planteamientos de Althusser, Lacan y Foucault aún resabios de ese estructuralismo maniqueo que parecía haber quedado atrás.<sup>5</sup>

Con el fin de evitar un reduccionismo a esa unidad triádica, e incluso a una estructura aún más metafísica de opuestos binarios jerárquicos (apuntalado por la deconstrucción),<sup>6</sup> Bhabha proponía: «El “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado [...]. En el más allá reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de dirección: se trata de un movimiento explo-

5. Véase J. Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto», en H. Foster. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985, pp. 19-36; y M. Corvez. *Los estructuralistas. Foucault, Lévi-Strauss, Lacan, Althusser y otros*. Buenos Aires: Amorrortu, 1972.

6. Para mayor detalle, puede consultarse el artículo del propio M. Asensi. «¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?», incluido en *Condiciones posmodernas*. Barcelona: MACBA, 2001b, pp. 11-19.

ratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort-da*, de acá para allá, adelante y atrás» [Bhabha, 2002: 17-8].

Por tanto, habría que pensar en lo *pos* como algo más que un *tiempo* (el posterior al de su sufijo). Y es que examinando detenidamente las operaciones lectoras de estas corrientes se advierte una tesis central: lo *pos* propone, aunque no siempre logra, un modo de subrayar en los textos asuntos que en otros tiempos y con otros enfoques habían quedado desatendidos. Lo *pos* se va a plantear, pues, como un tropo o estrategia de lectura para marcar elementos en los que radicará la repercusión social que tendrán ciertos tipos de textos, sobre todo los literarios.

Como ya lo habíamos definido en el ensayo «El sabotaje en el concierto de lo pos» —en el número de la Revista *Anthropos* dedicado a la teoría de Manuel Asensi— las «implicancias de lo *pos*» (desde el posestructuralismo hasta la posglobalización, se diría) realizan, inicialmente y en esencia, una suerte de boicot de los discursos en puntos muy concretos:

- a) Las nuevas corrientes reconocen la significación esencialmente escurridiza de los textos, debido a las reflexiones sobre la materialidad del lenguaje y de sus agentes involucrados (autor-lector).
- b) Ponen en primer plano los sistemas de oposiciones metafísicos (y/o silogismos) sobre los que están estructurados los textos y que entregan persuasivamente una visión particular de mundo.
- c) Se preocupan de manera puntual por el poder modelizante y performativo de esos textos sobre el contexto en el cual los sujetos interactúan con ellos.

De este modo, lo *pos* no sería simplemente un prefijo que definiría un modo de *crítica* y un *tiempo*, sino también un *lugar*, al modo en que Bhabha lo entiende, en el que se produciría una interacción sociocultural más compleja.

Tanto la posmodernidad, como el posestructuralismo, el posfeminismo y el poscolonialismo no estarían pensando los textos literarios como simples artificios o usos especiales de lenguaje: los textos literarios, al igual que otros similarmente contruidos, poseen, como la ideología, una estructura apelativa (se dirigen a un sujeto, lo interpelan) e incitativa (provocan acciones y o maneras particulares de ver los fenómenos). En *Crítica y sabotaje*, Asensi lo puntualiza del siguiente modo:

El arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de «efectos de realidad» quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política [Asensi, 2011a: 49].

Las conclusiones resultan evidentes: el sujeto lector debe reclamar su regreso como ente activo en el proceso de significación. La teoría de la relatividad de Einstein, la teoría de la Gestalt y el problema de los paradigmas de Kuhn, además del inminente advenimiento de la física cuántica, puso en tela de juicio ese concepto perseguido por la ciencia y la teoría: la objetividad. Más aún: la defensa de un canon literario que es revisitado hasta el hartazgo (ya que, verdaderamente, es lo que sostiene a la academia) ha provocado el divorcio epistemológico de los estudiantes

frente a los contenidos de los programas teóricos (o, en el peor de los casos, su alineación hacia las corrientes antiguas por una comodidad en el aprendizaje que se traduce en más y más vueltas de tuercas llamadas *semas aferentes* o *funciones actanciales*).

Si el formalismo, la Nueva Crítica y el estructuralismo apelaban a la especificidad, las nuevas corrientes proponen, con su desenfado intelectual, una vertiente multidisciplinaria. Así, a modo de ejemplo, en las nuevas corrientes *pos* lo *queer* examina textos desde lo performativo de la identidad sexual; la deconstrucción propone destituir todos los ejes donde pivoten los textos, desensamblándolos para que revelen sus propias contradicciones; y el esquizoanálisis, de Gilles Deleuze, propone centrarse no en la curación, sino justamente en las complicaciones psíquicas de ciertos personajes que permiten desestructurar líneas rígidas.

La literatura es ese terreno a mitad de camino entre la confesión y lo público, una «tarjeta postal» donde el mensaje está a la vista para todo mundo pero tiene un remitente y un destinatario. Esas características por sí solas obligan a pensar el texto literario en perspectiva, un crisol de varias capas epistemológicas que, en su descubrimiento y aplicación, vigorizan el compromiso de teóricos, académicos y estudiantes con el texto.

Y es que resulta evidente que estas corrientes, las cuales no han podido entrar por la puerta principal de la academia, han comenzado a hacer sentir sus pasos en la azotea.



## BIBLIOGRAFÍA

Asensi, Manuel 2011. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.

Bhabha, Homi 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Barthes, Roland *et al.* 2006. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán.

— 1987. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

— 2001. *S/Z*. México: Siglo XXI, 11ª ed.

Nietzsche, Friedrich 1996. *Ecce Homo*. México: Fontamara.

— 1976. *El ocaso de los ídolos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan (comp.) 2007. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.



## EL CUESTIONAMIENTO DEL MONSTRUO

Antonio Durán Ruiz

Asterión, personaje de un cuento de Jorge Luis Borges [2005: 569-570], enfermo de tedio, monologa desde su soledad, desde su cárcel vasta como un desierto. El escritor argentino reinterpreta en este relato la referencia mitológica del Minotauro y su laberinto. El mito se torna metafísica fabulada, explicación del mundo. El monstruo cuestiona, con aparente inocencia, a los habitantes que se encuentran allende su mundo. Sus palabras provocan que los lectores despierten de su sueño dogmático: ¿dónde está el monstruo? ¿Quiénes lo encarnan? Asterión representa la soledad y el pensamiento inquisidor de Borges, su sueño organizado (en la escena del sueño, lo soñado es el mismo soñador). Todos, finalmente, somos el Minotauro y el laberinto, que simbolizan el extravío fundamental del hombre, el desconcierto de vivir, la identidad sospechosa.

Las respuestas al cuestionamiento de Asterión y otros grotescos son el tema de este artículo, que ofrece al lector, en pocas páginas, la concepción que algunos estudiosos han formulado sobre las representaciones monstruosas, preferen-

temente en el ámbito artístico. Las observaciones de José Miguel G. Cortés, Mijaíl Bajtín y Edmundo O'Gorman se consideran centrales para este trabajo. El arte hispanoamericano contemporáneo recrea la iconografía y el imaginario grotescos a fin de revelar la vertiente mítica, inventiva o siniestra del ser humano; por ello, se hace referencia aquí a cinco creadores paradigmáticos del siglo xx, en los terrenos de la literatura y la pintura.

Umberto Eco [2007] advierte la importancia de estas representaciones, por lo que lleva a cabo un valioso recuento de ellas en la historia del arte del mundo occidental, tanto en *Historia de la fealdad*, como en *Historia de la belleza*, Eco demuestra que las manifestaciones de la fealdad a lo largo de los siglos son más abundantes y sorprendentes de lo que usualmente se juzga. Apunta que el concepto de lo *feo* es abierto, inestable, con variaciones, según las distintas épocas y culturas, tal como sucede con toda categoría estética.

Diversos estudiosos afirman que la verdadera monstruosidad aparece cuando sus representantes afloran su rostro insoportable en nuestro mundo seguro. Es abyecto, deforme, anormal lo que no encuadra con el orden: lo irracional, el sueño, el inconsciente, la locura. Para Michel Foucault [2007: 297], «lo que hace que un monstruo humano sea un monstruo no es únicamente la excepción con respecto a la forma de la especie, es el trastorno que acarrea a las regularidades jurídicas [...]. El monstruo humano combina lo imposible y lo prohibido».

Lo monstruoso o grotesco se ha manifestado en el arte y en la literatura desde tiempos antiguos; se observa en el arte de las llamadas sociedades primitivas, entre los grecolatinos, la Edad Media, el Renacimiento y la época contemporánea. A través de lo monstruoso el artista, sobre todo el del siglo xx, muestra

la vulnerabilidad de la naturaleza humana, se instala en el reconocimiento de nuestra condición depredadora y auto-destructiva. Como señala Raúl Dorra [3003: 11]: los monstruos, «esos seres anómalos son, de algún modo, la imagen que nos devuelve un espejo, íntimo, que tratamos de evitar».

El monstruo, dice Elena Bossi [2003: 26-27], es el lugar del desafío, está fuera de la norma; pone en escena lo misterioso porque es portador de un nexo vacío. La imagen del monstruo habla de algo perdido: el paraíso, un eslabón, una respuesta; plantea la incertidumbre, juega de manera irreverente con los códigos, los quiebra y produce sorpresas al confundir los límites.

José Miguel G. Cortés escribe, en *Orden y caos* [1997], que en la tradición bíblica el *monstruo* simboliza las fuerzas irracionales, posee las características de lo infame, lo caótico, lo tenebroso; aparece como algo desordenado y desmedido, evoca el periodo anterior a la creación del mundo. La visión del monstruo recuerda que la vida es menos segura de lo que se ha pensado; hace referencia a lo que no se quiere reconocer. El monstruo solo puede ser vivido como aquello que niega la unidad del hombre: la negación que llevamos en nosotros mismos y que, quizá, nos conforma. Los monstruos invaden lo intocable, trasgreden los límites establecidos, introducen el caos en el orden, horadan y escinden lo integrado, por eso deben ser excluidos. A veces se les tolera con la condición de que enmudezcan y pasen inadvertidos para que la sociedad los olvide y niegue su existencia.

Según este teórico, la sociedad ha llamado *fuerzas del bien* a las que representan la continuidad del *status quo*, y *fuerzas del mal* a las que cuestionan dicho estado. La sociedad se construye un mundo estable, sustentado por supuestos. Se vive dentro de modelos de realidad en los que los

objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. La realidad se impone como la homogeneización de lo jerárquicamente diverso, y eso es llamado el *bien común*. El orden ideal se protege contra los impuros, los sucios. La moral y el bien social no pueden pactar con los monstruos porque representan lo *otro*, aceptarlos pondría en entredicho la universalidad de la ley moral y la idea de orden, y por eso son seres proscritos de peculiaridades malditas. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar.

Para el estudioso español, la aparición, más o menos generalizada, de los monstruos en la literatura comienza como variación de la novela gótica inglesa en el último tercio del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, aunque encuentra importantes ejemplos en la literatura antigua como el *Satiricón* de Petronio, la *Metamorfosis* de Ovidio y *El Asno de Oro* de Apuleyo; señala que cuatro de los seres monstruosos más significativos de finales del siglo XIX y principios del XX tienen en común la privación del uso de la palabra: *Frankeinstein* en la primera película de James Whale; Mr. Hyde, personaje de la novela *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; la versión Murna sobre Drácula, y Gregorio Samsa, el personaje de la *Metamorfosis* de Franz Kafka. Todos ellos han perdido el elemento clave de la comunicación humana: la palabra; han sido instalados en el silencio.

José Miguel G. Cortés afirma que todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado; cada época histórica propone un modelo de representación del mundo; elabora y fija normas, propuestas como únicas y absolutas, de las que emanan las leyes que las justifican; son sistemas de referencia que la sociedad debe acatar. Se convertirán en *monstruos* aquellos que

rechacen este proceso de homogeneización, que no acaten la jerarquía de valores instaurada. Quienes pongan en duda el sistema social, la conformidad con las leyes, encarnarán lo abyecto en la sociedad. Sobre estos enemigos deben triunfar las leyes de la uniformidad; aquellos que tengan la osadía de poner en duda las pautas establecidas serán declarados peligrosos y marginados. Las criaturas monstruosas rasgan la regularidad establecida, lo que parecía imperturbable; son manifestaciones de aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante, las huellas de lo que la cultura no dice ni muestra, de todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible:

Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar [...], lo monstruoso representa *el Otro* depredador que hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una imaginería negativa que amenaza la estabilidad social en aspectos básicos tales como el concepto de patria, de clase social, de raza, de sexo o de género [Cortés, 1997: 19].

Los monstruos plantean un enigma. La moral y el bien social no pueden pactar con los monstruos porque representan lo *otro*, aceptarlos pondría en entredicho la universalidad de la ley moral y la idea de orden, y por eso son seres proscritos de peculiaridades malditas. Los monstruos también tranquilizan y fortalecen el ánimo, son la evidencia de que en la vida existen fracasos y errores, evitados por los normales, por los superiores; se asume el privilegio de no ser como ellos, la suerte de no estar de ese lado aterrador y desconocido.

El mismo crítico señala que el arte contemporáneo ha tratado el tema de la monstruosidad de manera prolífica, y

aborda el trabajo que algunos artistas han elaborado sobre lo monstruoso, tales como Georges Bataille, Antonio Saura, Edgar Allan Poe, David Cronenberg, Antonin Artaud, H. Michaux, I. Bergman, Michel Tournier, Franz Kafka, Salvador Dalí, William Bourrughs, entre otros. Agrega que la visión cristiana entiende que el hombre, creado a imagen de Dios, puede ser desfigurado por el pecado y convertirse en un ser monstruoso; de ahí que el Occidente cristiano simbolice el mal mediante las formas monstruosas, vinculando cada vicio a un monstruo específico.

Los estudios de Bajtín [1999] presentes en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* son centrales para la comprensión del fenómeno de la monstruosidad; arrojan luces sobre las variaciones de la estética de lo monstruoso a través del tiempo. Las imágenes grotescas tienen su origen en las sociedades primitivas, atraviesan toda la Edad Media, viven palidecidas en la tradición literaria del Renacimiento y se ramifican hacia gran parte de la literatura posterior. El carnaval medieval consistía en un rito lúdico, presidido por un principio cómico, en el que participaba el pueblo y operaba como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria.

El autor de la *Estética de la creación verbal* observa que cuando se establece el régimen de clases y de Estado, la visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas se bifurca. Una de ellas se oficializa, la otra se manifiesta en las calles durante ciertos días del año. La visión oficial propia de la iglesia y el Estado apostaba por la vigencia del orden social imperante considerado perfecto. El mundo está hecho, es así, no hay nada que inventar ni cambiar. La visión carnavalesca del mundo, contrariamente, conlleva la comprensión alegre de la relatividad de las verdades y las autori-



dades dominantes, se opone a lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad; invierte, degrada, profana y derroca lo serio de la vida ordinaria. El carnaval es una segunda vida, en el sentido de que es otra manera de asumirla; ahí la vida juega e interpreta su propio renacimiento. Esta segunda vida popular está basada en la risa festiva que tenía un sentido profundo, una relación honda con el tiempo, puesto que su aspecto esencial estaba constituido por la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación.

En la Edad Media, según el teórico ruso, el carnaval penetraba temporalmente en el reino de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia, sacaba al pueblo del orden existente: abolía las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes propios del jerarquizado régimen feudal. Esta eliminación provisional creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Este segundo mundo de la cultura popular se construía como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés que niega para resucitar y renovar. El carnaval medieval originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Y esta es precisamente la lengua, el sistema de imágenes que utilizaron, en manera y proporciones diversas, escritores como François Rabelais, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo o Erasmo de Rotterdam. No solo la literatura sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidos por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos.

Bajtín afirma que la risa carnavalesca era patrimonio del pueblo y era universal porque contenía todas las cosas y toda la gente, incluida la que participaba en el carnaval. El mundo entero parecía cómico y era percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo. La risa carnavalesca tenía un carácter ambivalente: alegre y llena de alborozo; burlesca y sarcástica, negaba y afirmaba, amortajaba y resucitaba a la vez. El pueblo se sentía incompleto, pero renacía y se renovaba con la muerte. La risa festiva estaba dirigida contra toda idea de superioridad. En la Roma antigua y durante la Edad Media gran parte de la literatura utilizó ampliamente la lengua de las formas carnavalescas, y a veces representaba la parte literaria de los regocijos carnavalescos.

La cultura cómica popular se expresaba mediante imágenes referentes a la vida material. En el carnaval, lo cósmico, lo social y lo corporal estaban ligados indisolublemente en una totalidad viviente. Bajtín da el nombre de *realismo grotesco* al sistema de imágenes que expresaba esa liga:

En el realismo grotesco (es decir, en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible [Bajtín, 1999: 23].

El pueblo era el portador del principio material y corporal. El elemento corporal era exagerado por su dimensión cósmica y universal, era un cuerpo popular, un cuerpo colectivo. Por eso la exageración tenía un carácter afirmativo, puesto que estaba investida por la idea de fertilidad, crecimiento y superabundancia que determinaba su naturaleza alegre y festiva. En el realismo grotesco el cuerpo era concebido en

correspondencia con lo alto y lo bajo del cosmos. Lo alto era el cielo; lo bajo, la tierra. La cabeza y el rostro del hombre correspondían al cielo, a lo alto; el vientre y los órganos sexuales, a la tierra. La tierra era concebida como el elemento que absorbe, amortaja y resucita. La tierra es el lugar del comienzo, donde lo alto se degrada al nivel de simiente:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y, en consecuencia, también con actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales [Bajtín, 1999: 25].

La fuerza productora y regeneradora propia del realismo grotesco medieval disminuyó en la literatura del Renacimiento y épocas posteriores. El principio material y corporal se desdobló y sus imágenes adquirieron una vida dual como se advierte en los personajes de Don Quijote y Sancho.

El drama original del principio material y corporal en la literatura del Renacimiento consiste en que el cuerpo y las cosas son sustraídos a la tierra engendradora y son apartadas del cuerpo universal al que estaban unidas en la cultura popular [1999: 27].

Sin embargo, el realismo del Renacimiento no cortó por completo con la función regeneradora de lo inferior material y corporal. La visión carnavalesca continuó siendo su base profunda aunque mezclada con la visión oficial de lo preestablecido y fragmentario. El conocimiento

del realismo grotesco, sostiene Bajtín, es necesario para comprender el realismo del Renacimiento y de otras manifestaciones posteriores del realismo. Para Bajtín, la imagen grotesca es portadora de dos rasgos constitutivos determinantes: la actitud respecto al *tiempo y la evolución*, y la *ambivalencia*.

En cuanto al primer rasgo, la imagen grotesca expresa una noción de la realidad en proceso de cambio y de metamorfosis incompleta, representa la idea de un ciclo de la vida natural y biológica:

En los periodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes aún primitivas se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción y la muerte y el crecimiento son los componentes de esta vida productora. La noción implícita de tiempo, contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica [1999: 28-29].

Pero, aclara Bajtín, el sentimiento del carácter cíclico del tiempo se amplió y abarcó los fenómenos sociales e históricos; entonces las imágenes grotescas se convirtieron en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias, que surgió con excepcional vigor en el Renacimiento. Esto significa que en dicha época las imágenes grotescas siguieron marcando una diferencia con respecto a las imágenes preestablecidas y perfectas de la vida cotidiana: son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que

consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir, de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. Sin embargo, las imágenes monstruosas, aunque adquirieron un sentido diferente, conservaron su contenido tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal.

Las imágenes grotescas lo son en tanto que se oponen a las imágenes clásicas del cuerpo humano. La imagen clásica presenta al cuerpo humano como perfecto, logrado, depurado de su fluidez, alejado de sus polos de nacimiento y vejez, estable y apacible. Bajtín precisa la concepción grotesca del cuerpo:

Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan ancianas embarazadas cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos, además, que esas ancianas se ríen. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto [1999: 29].

El cuerpo grotesco no estaba separado del mundo, salía fuera de sus propios límites, exhibía dos cuerpos fundidos en uno solo, o más bien, un cuerpo donde latían dos pulsos: el nacimiento y la muerte, la infancia y la vejez, la cuna y la tumba. Además, ese cuerpo estaba enredado con los animales y las cosas porque estaba unido al mundo.

La concepción grotesca del cuerpo se conecta con las groserías, los juramentos y las imprecaciones; estos elementos lingüísticos eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen con las demás formas de degradación y reconciliación con la tierra perteneciente al realismo grotesco renacentista. Esta concepción original del cuerpo, presente en Rabelais, se va debilitando y diluyendo; pero su inmortalidad parece asegurada; se hace presente en el arte pictórico de Jerónimo Bosch y de Brueghel el Viejo.

Bajtín dice que el realismo grotesco se desarrolló plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanzó su epopeya artística en la literatura del Renacimiento. A partir de esta época, la cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas viven y se transmiten únicamente en la tradición literaria; sobre todo, en la tradición literaria del Renacimiento.

El grotesco degenera, se produce una cierta formalización de sus imágenes y se tiende a utilizarlas con fines diversos. Sin embargo, a pesar de la diferencia de carácter y de orientación, el grotesco se manifiesta en una amplia gama de obras, por ejemplo, en las comedias de Moliere, en las novelas filosóficas *Las joyas indiscretas* de Voltaire y *Jacques el fatalista* de Diderot, en *Vida y opiniones de Tristram Shandy* de Sterne. El grotesco cumple funciones similares en esas obras:

ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproxima lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo [1999: 37].

Bajtín menciona que en el siglo xx se produjo un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco y que, en general, destacan dos líneas principales:

La primera es el grotesco modernista (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesco realista (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnavalescas (Pablo Neruda) [1999: 47].

Bajtín concluye que el grotesco ofrece la posibilidad de un mundo diferente, de otro orden nuevo «de una nueva estructura vital», constituye una forma de liberarse de la falsa verdad, o de contemplarla desde una perspectiva apartada del mundo convencional; una manera de franquear los límites de la unidad, de la engañosa inmutabilidad del mundo existente.

Edmundo O'Gorman [2002: 71-88] también aborda el tema de la monstruosidad; dice que nuestra afición artística por lo imperfecto acaso implica la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de autoaniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia. Con el arte de la fealdad se puede vivir intensamente el destino mítico de lo humano. En el concepto de lo monstruoso puede encontrarse la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y quizá del arte en general. Lo monstruoso tiene un significado primario de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural. Hay una invasión del orden natural por

un orden supranatural. Lo que está fuera del orden natural es una monstruosidad, no necesariamente una fealdad, excepto para quienes todo lo que no está dentro de lo que conciben como orden natural es, por esencia, feo.

Para el autor de *La invención de América*, el concepto de lo monstruoso tiene un correlato que consiste en una ordenada y racional visión de la naturaleza, que proporciona un sentimiento de seguridad, que articula en un todo congruente la diversidad de planos. Señala que para el hombre primitivo, que se encuentra sumergido en ambiente de mitos, la imagen monstruosa toma su fundamento en la concepción de un mundo fluido. O'Gorman llega a afirmar que acaso con las representaciones monstruosas se tocan los más profundos estratos del fenómeno artístico.

El historiador mexicano ejemplifica su postura refiriéndose a la Coatlicue, la estatua monolítica azteca, también llamada Cihuacóatl (Mujer serpiente), que representa una oscura deidad (la madre de los dioses) de portentosa monstruosidad. O'Gorman afirma que en esa representación se expresa, como en ningún otro lugar, la fluidez del mundo. La Coatlicue no es una mujer que se ha adornado de serpientes, lo cual sugeriría la mujer del circo. La impresión dominante tal vez sea la de una muchedumbre de serpientes que obedeciendo al extraño y asombroso poder de un antiguo conjuro se han erguido en una remota forma humana que apenas se adivina; o, quizá, sea un proyecto de cuerpo humano todavía anclado en el tenebroso mundo animal, de donde emerge con la infinita inconsciencia de su propia monstruosidad. La Coatlicue es una expresión consustancial de lo animal y de lo humano; un ser que ha sido captado en la piedra, en una forma desligada, autónoma y suficiente en el momento impensable e intemporal de un



cruzamiento de dos naturalezas diversas. Encrucijada que atropella todo el orden que tan trabajosamente va poniendo la razón, y solo posible en la fluidez soberanamente indiferente de los mitos.

Por ello, el arte, dice O'Gorman, vendrá a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico. Todos los diálogos, las desproporciones, las disonancias, las estridencias, las estilizaciones y las metáforas, ante las cuales podemos reconocer el genio creador específico del arte, son otros tantos nombres para significar lo monstruoso, lo que va contra el orden de la Naturaleza, según nuestra razón. O'Gorman observa que en la base de todo esto se encuentra siempre un movimiento de invasión que puede ser, ya provocado por la desesperada aspiración a un orden sobrenatural, como en la monstruosidad del arte gótico, ya por un desfallecimiento, por un abandono que cede a la tentación biológica de la degradación como en las monstruosidades del surrealismo, para el que, de la misma manera que en la mujer serpiente de los antiguos mexicanos, la invasión es entre elementos internos de un mismo orden de naturaleza. Lo esencial del fenómeno consiste en lo que la monstruosidad lleva implícito como ley de su ser: una fluidez ilimitada, rasgo característico y específico de la visión mítica del universo.

*Lo monstruoso en la narrativa  
y la pintura hispanoamericana del siglo XX*

Señalaremos algunos casos importantes en Hispanoamérica en los dominios de la pintura y la literatura que han estructurado la vertiente monstruosa, irracional y destructiva del ser humano. Tres literatos y dos pintores contem-

poráneos marcaron cambios fundamentales en el devenir de la estética latinoamericana: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, José Luis Cuevas y Francisco Toledo.

El bestiario ha servido para ejemplificar la monstruosidad que nos amenaza: el mundo del inconsciente, el mundo de la alteridad. Bajo la idea de monstruosidad, los artistas mencionados invitan a abrir otros caminos para la escritura. Los bestiarios son representaciones críticas, no impulsos evasivos.

Jorge Luis Borges escribió, en colaboración con Margarita Guerrero, el *Manual de zoología fantástica* [1984], publicado en México por el Fondo de Cultura Económica. En 1968 apareció en la misma editorial *El libro de los seres imaginarios* [2003]; este volumen es una versión nueva, ampliada y retocada, del *Manual de zoología fantástica*. Se trata de un texto crítico documentado, pero no de un alarde de erudición. La erudición solo tiene allí la función de señalar que el dinamismo imaginativo está en el origen del mundo mítico, el mundo fantástico. Existe en ese libro una valoración del pensamiento mágico. Muestra que el pensamiento humano está apoyado en lo imaginario. Borges busca este dinamismo en la literatura antigua, en la cultura primitiva. Hace una defensa de la literatura fantástica para decir algo de la realidad.

Para Borges el realismo literario constituye una rama de la literatura fantástica: «Producir una realidad fantástica es un presupuesto común a toda ficción» [Bravo y Paoletti 1999: 159]. En la literatura fantástica, el autor del *Aleph* encuentra la experiencia estética que saca al hombre de la historicidad y lo coloca al margen de lo temporal, porque la literatura es menos experiencia intelectual que emocional. El hombre construye ficciones porque la realidad es algo inaccesible; la totalidad no se puede simplificar, lo real es lo

posible; solo podemos concebir realidades parciales. Borges no niega ni afirma a Dios: «las leyes divinas son inhumanas, por eso no podemos acceder a su conocimiento».

El libro de relatos *Bestiario* de Juan José Arreola [2002] es una crítica indirecta de la degradación que el hombre ha hecho de la naturaleza. El hombre es el verdadero destructor, por cuya acción violenta los animales han perdido su verdadera naturaleza. El mundo es un teatro donde el hombre, como payaso, se mueve sin ton ni son, donde ha perdido la oportunidad de reconocerse porque enajenó su relación con los demás seres del mundo, porque dejó de tomar la naturaleza como sujeto, como la otredad que lo enriquecía y dignificaba.

Julio Cortázar, por su parte, presenta en el volumen de cuentos *Bestiario* [2005] una serie de alegorías sobre la violencia concentrada en los personajes. Los animales simbolizan el odio, la agresividad que se agazapa dentro de nosotros mismos, la alteridad amenazante que tiende a destruirnos, lo doble que aparece dentro de la realidad humana. Fuerzas oscuras, irracionales, bestiales, pugnan por abrirse paso dentro del hombre, como se observa en «Ómnibus» y «Casa tomada». Cortázar no estiliza de manera evidente su escritura, pero los personajes están planteados en un momento de tránsito, de cambio. Los puentes, los pasajes, son importantes en Cortázar.

El pintor José Luis Cuevas se aparta de la escuela realista mexicana. Su arte produjo la ruptura contra el muralismo en lo que respecta a su monumentalidad, policromía, espesor, volumen; a su relación con el compromiso público, comunitario, a su exaltación y visión optimista del futuro.

Cuevas critica el muralismo de Diego Rivera, pues considera que no ve la realidad, sino la historia mexicana a través del cristal deformado del nacionalismo. Frente al Rivera

de la ilustración folklórica, del mensaje acabado, terminado, Cuevas no da al espectador la clave de su obra; exige el formato pequeño, prefiere el aspecto privado para establecer su relación subjetiva, intimista, con el espectador. Su dibujo reduce el perfil al trazo unilineal. La suya es una estética reducida, lo menos seductora posible: estética monocolor, negativa por todo lo que lleva de feísimo intencional. Sus cuadros conforman representaciones fragmentadas donde se subraya la mirada. Es lo único que da significación a la cosa. Sus obras pictóricas son cuadros sinópticos; pone el acento en las características antiheroicas de sus personajes. Obra alimentada por Francisco de Goya y Franz Kafka, enlazada al mundo de las clases baja y media, representa su corrupción interna sin mostrar las causas, solo las consecuencias, utilizando formas retorcidas, dolorosas dentro de un espacio potencial, sin contexto. Cuevas señala la monstruosidad de un mundo que observa en la vida diaria lo monstruoso que se encuentra en el deseo humano.

Francisco Toledo (originario de una aldea indígena del estado de Oaxaca) tampoco ofrece claridad en la representación de sentido de su producción pictórica. Como en las demás obras contemporáneas, la suya no ofrece cómodos caminos o pistas a seguir por el espectador. Universo de alegorías y simbolismos, Toledo expresa el mundo de los acoplamientos. La visión fantástica que ofrece nos remite al contacto inevitable entre todos los seres de la naturaleza.

La pintura de Toledo responde a una idea fundamental: El mundo de los acoplamientos, una especie de ronda perpetua, tribal. Todo está relacionado en una especie de cópula universal, de dinamismo integral, de diálogo perenne entre los seres del universo. Toledo es el pintor más vitalista, el más abierto, el más permeable de su generación. Para él no

hay distinción entre el deseo vital y la inocencia de sus orígenes. Con una presencia despojada de temporalidad, todo se conecta, todo se contamina.

En el cuadro titulado «La caminante» aparece la muerte caminando con dificultad y llevando a sus espaldas un sapo; en el titulado «El saltamontes», este insecto tiene cráneo humano y está listo para saltar sobre su presa. Toledo indica así que la vida y la muerte van juntos, sol y luna sobre el mismo camino.

Carlos Fuentes [1992: 381] escribe que este pintor «reitera su antiguo amor y temor a la naturaleza –la naturaleza que nos abraza, nos devora, nos ampara, nos exilia– otorgándole la más física y visual de las proximidades a nuestras propias vidas urbanas y modernas».



Los bestiarios son expresiones de lo grotesco y lo monstruoso. Hay algo de monstruoso en el arte contemporáneo. Los animales representan el aspecto oscuro, el reverso del hombre, el tigre de la violencia humana. El arte contemporáneo está asignado por la alegoría grotesca. El bestiario sirve para ejemplificar la monstruosidad que nos amenaza: el mundo del inconsciente, la alteridad de uno mismo; señalan nuestro orden discontinuo, no existe escisión entre razón y sinrazón, la persona es la máscara del monstruo. Charles Baudelaire así lo entendió, por ello escribió en «Himno a la belleza»:

Que llegues del cielo o del infierno, ¿qué importa?  
Belleza, inmenso monstruo pavoroso e ingenuo,  
si tu mirar, tu risa, tu pie, me abren las puertas  
de un infinito que amo y nunca conocí [Baudelaire 2008: 40].

O como dijo Edmundo O'Gorman:

lo mítico del hombre expresado en el arte es una caudalosa corriente subterránea inherente a su ser y que como tal nunca ha sido abandonado. El arte, con su necesidad deformativa, sería la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra ciencia mítica [O'Gorman 2002: 88].

Eugenio Trías [1970: 47] dice que las bestias del gótico tardío recuerdan al hombre su verdad trágica, su animalidad, su sin-razón. La máxima tentación del ermitaño San Antonio no era el placer de la carne sino la fascinación de ese bestialismo que invade al mundo. Los animales liberan su propio espesor de bestias, fuera de toda humanidad, y revelan al hombre su profundo bestialismo, por eso detentan el saber y la verdad: su existencia demencial plantean la existencia demencial del hombre. Bajo el yo indiviso, dice el filósofo español, se esconde Multitud. Cada uno de nosotros encierra una multitud de máscaras.

## BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José 2002. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz/Planeta.

Bajtín, Mijaíl 1999. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y César Convoy. Madrid: Alianza.

Baudelaire, Charles 2008. *Las flores del mal*. Versión española de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza.

Borges, Jorge Luis et Guerrero, Margarita 1984. *Manual de zoología fantástica*. Col. Tezontle, México: FCE.

— 2003. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis 2005. «La casa de asterión», en *Obras completas*. Tomo I, Barcelona: RBA.

Bossi, Elena 2003. «De mulánimas, hombres-lobo, vampiros y otros monstruos», en *Del horror a la piedad. Estudio de una leyenda*. Puebla: BUAP.

Bravo, Pilar et Mario Paoletti 1999. *Borges Verbal*. Buenos Aires: Emecé.

Cortázar, Julio 2004. *Bestiario*. Madrid: Punto de Lectura.

Cortés, José Miguel G. 1997. *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Dorra, Raúl 2003. *Del horror a la piedad. Estudio de una leyenda*. Puebla: BUAP.

Eco, Umberto 2007. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen.

— 2004. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen.

Foucault, Michel 2007. *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975*. Trad. de Horacio Pons. México: FCE.

Fuentes, Carlos 1992. *El espejo enterrado*. México: FCE.

O'Gorman, Edmundo 2002. *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. México: Planeta/Joaquín Mortiz.

Trías, Eugenio 1970. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama.



## DE LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Alicia V. Ramírez Olivares

El feminismo surge como un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres en todos los ámbitos (político, social, cultural e intelectual). Este movimiento se da a raíz de los cambios de roles sociales de acuerdo al sexo y una vez que se logra la conciencia colectiva de una inconformidad sobre ciertas desigualdades provocadas por las configuraciones sociales, atribuidas al género. En este movimiento se expresan de distintas maneras las voces femeninas, principalmente, que buscan un lugar en los ámbitos de los que son excluidas. Dentro de estas expresiones surge el feminismo literario, que poco a poco se fue transformando hasta lograr una ampliación a los llamados «estudios de género».

En este trabajo presentaré básicamente la intención que se tiene al interpretar textos a través del feminismo literario, teorías enfocadas a la disquisición del ser femenino en la literatura. Esto con el fin de establecer ciertas características de un movimiento político-social, que desarrollaron cierta afinidad con una expresión artística, así como la importancia

de estas teorías en las expresiones literarias para entender la inclusión del aspecto cultural en la literatura y las distintas perspectivas que se pueden encontrar con el fin de lograr un cambio en la percepción del lector/a respecto a un signo (en este caso *mujer*) que se asocia con su contexto. Al mismo tiempo, parto de la evolución que se ha tenido de estos estudios para derivar en los «estudios de género».

Muchas veces se confunde el feminismo social con el feminismo literario y, aunque están directamente relacionados, se debe considerar que al hablar de feminismo literario nos referimos a la crítica, análisis o acercamiento que se hace a un texto, desde una perspectiva femenina. Aunque, por supuesto, si se da el feminismo literario es porque ya existe un «cambio de paradigma» sobre la figura femenina, y que a nivel literario tiene que ver con lo que Robert Hans Jauss denomina «horizonte de expectativas», lo cual se relaciona con el bagaje cultural, social y político que posee un lector/a para interpretar un texto y la forma como se percibe el texto con la interpretación de ciertos elementos que configuren el mundo posible femenino para lograr un «cambio estético».

Este cambio de paradigma respecto a lo femenino se consigue por medio de la decodificación que se hace de un mensaje que plantea un autor o autora en un mundo posible con una mirada enfocada a la decodificación del signo *mujer*, tomando en cuenta las acciones, relación y configuración de personajes, para evocar un significado que relacione a las *n* posibilidades del significante a través de la semiosis (conexión cerebral) con un concepto que muchas veces debe romper con los referentes existentes o con los paradigmas anteriores. Pero para lograr este cambio de paradigmas o *cambio estético*, existe la intervención del lector/a y surge entonces lo que Neus Carbonell y Meri Torras advierten en la introducción al libro *Feminismos literarios*:

la lectura no es una operación directa y transparente de la descodificación del lenguaje para determinar el preciso significado de un mensaje, sino un acto de re/creación que se realiza desde una posición –un lugar construido y desde el que a su vez se construye– que constituye necesariamente un espacio político y merece, por tanto, que reflexionemos sobre él [Carbonell *et* Torras, 1999: 12].

La experiencia estética se logrará a través de esa interpretación que haga el lector/a del texto. En los feminismos literarios será concretamente derivado de los cambios de paradigma que se logren de la interpretación del signo *mujer*. Por esta razón, el feminismo literario evoluciona constantemente y además retoma distintos elementos de las diferentes teorías literarias. También se relaciona con otras disciplinas como la historia, la política y la cultura en general, por lo que se puede insertar dentro de los estudios culturales, logrando un debate interdisciplinario.

El feminismo literario se basa en la reconfiguración de las estructuras simbólicas que han influido en la concepción del género femenino, dentro del mundo posible que propone el autor/a y de la interpretación que haga el lector/a. Se vale de diversas disciplinas y estudios teóricos, representa un pluralismo de vías hermenéuticas, puesto que la mujer se inserta en un ámbito cultural y social que constantemente cambia y que se relaciona con política, geografía, cultura, raza, entre otras, y que influyen en la concepción del signo *mujer*.

En este constante cambio que se da en la interpretación de este signo, no debemos dejar de mencionar la palabra identidad, ya que el feminismo literario se relaciona directamente con ello, porque al tratar de hacer un cambio de paradigma, primero se hace un intento por tratar de construir la identidad femenina y crear una conciencia que se

refleje en el imaginario colectivo, donde la mujer se reconoce como un sujeto y no como objeto. A través de la literatura, y con ese fin, se fueron creando estudios con énfasis en los escritos femeninos. A este respecto, Elaine Showalter en su trabajo «La crítica feminista en el desierto» [1981] subraya que existe una falta de atención a esta escritura y lo refiere como un campo no explorado por la crítica literaria, por lo que propone el término «ginocrítica» para fomentar la crítica hecha por mujeres a textos femeninos, con el afán de lograr una mirada e interpretación exclusivamente femenina. Este término lo podemos encontrar definido en el libro de Marina Fe, titulado *Otramente*, donde recopila el texto de Showalter, como:

el estudio de las mujeres como escritoras, y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina [Showalter, 1999: 82].

El feminismo busca la construcción de una identidad femenina por medio de una conciencia colectiva donde las mujeres se identifiquen con su esencia y en donde la percepción estética se logre a partir de una mirada femenina. En un principio, además, se pretende hacer un análisis de mujeres y por mujeres, sin embargo, posteriormente y una vez que se había tomado una conciencia colectiva, esta perspectiva se amplía con el fin de extender esa mirada femenina a nivel general para romper con los esquemas tradicionales con una conciencia y mirada patriarcal.

La identidad femenina, en sus inicios, se basa en las ideas que salen de un mundo encaminado a la modernidad,

donde la idea de igualdad, surgida de la Ilustración francesa, busca que la mujer se equipare al hombre en derechos y obligaciones. De ahí surge la idea del feminismo de la igualdad. Celia Amorós, en su libro *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, afirma: «se nos hacía patente la vinculación del feminismo que enfatizaba la igualdad al legado de la modernidad, por lo que se nos volvía apremiante la tarea de buscar sus raíces ilustradas» [Amorós, 1997: 425]. Sin embargo, una vez que se logran cambios políticos que tomaron un siglo entero y que, por tanto, modifica la idea de mujer, ubicando incluso a este sujeto tanto en espacios públicos como privados y rompiendo el paradigma que se tenía de este sujeto, como un ser pasivo que se desenvolvía en el ámbito de los espacios privados y denominado, según las ideas del siglo XIX, como el «ángel del hogar», se busca una identidad que las distinga como seres pensantes y activos.

Dentro de la literatura podemos ubicar en esta época no solamente a los personajes de la historia del mundo posible en sí, sino también al cambio de paradigma que se logra de la idea de mujer como escritora. Se empiezan a abrir espacios literarios donde las mujeres plasman historias en relación con la estética del momento y que, ya sea dentro del Romanticismo o del Realismo, se resalta a un *yo literario* que no esconde la voz femenina, o se resalta a un sujeto social que obedece a la constitución de una personalidad de acuerdo con su entorno social y su genética natural.

Sobre el *yo literario*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, afirman: «la poeta lírica debe estar continuamente consciente de sí como *sujeto*, la novelista debe considerarse en cierto sentido como objeto, si se otorga un papel como

participante en la acción» [Gilbert *et* Gubar, 1998: 541]; es quizá por lo que predomina la poesía en esta época en la escritura femenina, aunque también se da escritura de drama y novela, lo que muchas veces hace que se cree un «subcódigo» en el que subyacen estructuras que rompen con el esquema sociolingüístico que se le permite a un personaje femenino. Un ejemplo de ello se encuentra en la obra de Isabel Prieto de Landázuri titulada *Los dos son peores* (escrita en 1860, representada en Guadalajara, México en 1861 y publicada en 1862), en donde el personaje principal es Pepa, quien se define a través del lenguaje, juega con los códigos que aprende y de ellos crea su personalidad y su mundo. Es con el lenguaje que encuentra el lado positivo para su existencia. Aunque la mayor parte del tiempo aparenta, al final, con Don Juan, un pretendiente que llega por casualidad, deja de hacerlo. Utiliza el lenguaje, con sus diferentes códigos, para decidir y hacer saber su preferencia por Don Juan, después de rechazar a Don Lindoro y Don Samuel (dos personajes que desde el inicio de la obra representan al liberal y al conservador, respectivamente). Con el lenguaje se logra establecer subcódigos por los que domina la situación el personaje femenino:

PEPA

Yo tío....

no los amo; mas no fío (*Levantando los  
que á algun otro no amaré. ojos y vien  
do á D. Juan*)

[Prieto de Landázuri, 1862: 209-10].

La acotación muestra el dominio del lenguaje de Pepa. Aunque ha seguido los preceptos del decoro al no decir con palabras a quién ama, lo hace con la mirada (subcód-

digo). Esta didascalía sugiere un movimiento corporal en la actriz que declare su preferencia. Producto de dicho movimiento, Don Juan le propone matrimonio a Pepa. De esta manera se demuestra cómo a través de subcódigos se expresa el consciente femenino en la literatura decimonónica empleando las distintas formas del lenguaje; el personaje femenino juega con los preceptos sociales y su conciencia como sujeto femenino, tratando de seguir una idea del «decoro».

Posteriormente, dentro del feminismo la noción de una identidad femenina se debatió, debido a que no se puede considerar un colectivo como idéntico; sin embargo, y de acuerdo con Diana Fuss en su estudio «Leer como una feminista», al aplicar teorías enfocadas en feminismo literario, hay que tomar en cuenta que «tanto –clase– como –mujeres– son constructos políticos» [Fuss, 1989: 145] y que por esta razón depende en gran medida de un momento histórico y de las experiencias de cada individuo. No se puede generalizar a la mujer, pero en literatura sí se puede analizar la visión femenina que dependerá del mundo posible que plantee el autor/a al presentar una voz que forma parte de un colectivo. Así, el feminismo literario plantea un análisis que identifique la configuración de un personaje femenino en un texto. Este personaje, considerado como sujeto, y su configuración se basa en su relación con los demás personajes, con su contexto, con su espacio y con su lenguaje en el mundo posible que plantea la historia del texto.

Más adelante, y con la evolución que supuso esta idea de la identidad femenina, la fragmentación del ser, al igual que en la literatura posmoderna, se vuelve un componente básico para analizar; esa fragmentación se encuentra en la interpretación de los textos con perspectiva femenina y va encaminada a un cambio de paradigma, donde se debe

tomar en cuenta las ideas de clase, raza y territorio. Por ende, el feminismo que se aplica como teoría debe estar atento de estas distinciones. Al tomarlas en cuenta, se da también el feminismo de la diferencia, donde Luce Irigaray y Julia Kristeva se distinguen por una idea del feminismo que se ha traducido como «de la diferencia», donde se prepondera el cuerpo femenino. En realidad esta idea viene del término en francés *différence*, concepto que más adelante desarrollará Jacques Derrida en su teoría de la deconstrucción y al que dará el neologismo de *différance*. Este término hace alusión a la imposibilidad de simbolizar, porque el lenguaje muchas veces no logra la representación del concepto. Aunado a ello, el psicoanálisis logra despertar en estas autoras la relevancia de esa diferencia por medio de los desplazamientos o falta de caracteres sexuales de la mujer, según Freud, así como la idea de la diferente forma de entrar al orden simbólico que argumenta. Tomando en cuenta lo anterior, Julia Kristeva apuesta por el lenguaje como una forma de buscar que a través de lo maternal se defina lo femenino.

El feminismo literario parte de la idea del lenguaje y no de la idea biológica. Como en el lenguaje se incluye lo social por la arbitrariedad del signo, el feminismo literario no se puede aislar de un contexto social. Obedeciendo a esto, Julia Kristeva, en su estudio *El lenguaje, ese desconocido*, afirma que el lenguaje cambia constantemente y que depende en gran medida de la historia social, por lo que solo al considerar esto podemos darle un sentido a ese constructo llamado *lenguaje*:

esto es justamente hacia lo que puede tender una semiótica entendida no simplemente como una extensión del modelo lingüístico a todo objeto que pudiera ser considerado como dotado de sentido, sino como una crítica del concepto mis-



mo de la semiosis, con base en un estudio profundizado de las praxis históricas concretas [Kristeva, 1999: 336].

Un cambio de paradigma en el signo *mujer* representa la inclusión de un contexto histórico para su decodificación y para entender la evolución de dicho concepto con el fin de lograr esa semiosis en el lector/a.

En algunos análisis, el feminismo literario ha considerado lo que se ha denominado «la escritura del cuerpo», desarrollado, entre otras críticas, por Hélène Cixous en su estudio *La risa de la medusa* [1995]. En esta propuesta se busca lograr una escritura femenina tomando en cuenta el cuerpo, pero no el cuerpo considerado como algo biológico y físicamente presente, sino como parte del lenguaje que define el signo *mujer* como un mundo de significación de la mujer, partiendo de la idea de Lacan también sobre el orden simbólico y el lenguaje; es decir, y de acuerdo con Manuel Asensi Pérez, en «¡Cómo se ríe la medusa!», «de la diferente manera que tienen lo masculino y lo femenino de habitar el orden de lo simbólico» [Asensi, 2005: 4]. A partir de lo anterior y de la idea de deconstruir los binarismos en torno a género, Cixous propone hacer un lenguaje propio de la mujer.

Cixous asegura en *La risa de la medusa* que:

censurar el *cuerpo* es censurar, de paso, el aliento, la palabra. Escribir, acto, que no solo «realizará» la relación descensurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer [...]. Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. [...] Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino [Cixous, 1995: 61-62].

Y esto parte de la idea de ese cambio de paradigmas y descentralización que propone la deconstrucción, debido a que se critica la idea de un solo centro y se plantea que existen varios. Se busca un lenguaje que hable del cuerpo femenino como un concepto que dará un espacio y cambio cultural, en donde la escritura del cuerpo femenino, o el cuerpo femenino se convierta en el cuerpo mismo del texto con una perspectiva femenina, desde las sensaciones femeninas y visto no como objeto de deseo, sino como sujeto de creación. Se escribe a partir del cuerpo femenino porque también crea y de esa manera se logra un cambio de paradigma o cambio estético, debido a que se logra el referente femenino como un ser, como un ente dentro de un espacio como sujeto y no objeto.

Un texto analizado a través de feminismos literarios propondrá un lenguaje que rompa con los preceptos o paradigmas establecidos respecto al signo *mujer*, lo cual puede lograr con el uso de palabras, conceptos, que se relacionen con la imagen femenina como un sujeto y no como objeto.

Algunas estudiosas, como Judith Butler en su escrito titulado *Des/hacer el género* (2006), enfatizan la idea de que el concepto género es un constructo social que nada tiene que ver con la naturaleza biológica, también se enfoca en la idea de que cada ser es individual, razón por la que no se puede universalizar en torno a sexo o género, así como a raza, clase o individuo. Más allá de esto, el lenguaje debe indagar en la contribución de este concepto sobre género; de ahí que existe una evolución del feminismo a la idea de los estudios de género, donde no solo se manifiesta la preocupación de esa interpretación sobre el signo *mujer*, sino sobre una reconfiguración del ser hombre, mujer, o simplemente ser con identidad sexual.

Esta idea obedece a la idea posmoderna de esa fragmentación del ser, en el que cada individuo tiene su peculiaridad y en el que la identidad se basa en un entorno social, político y cultural, el cual obedece de igual forma a una repetición de conceptos y actos que lo identifican con ciertos atributos. Esta repetición se traduce en lo que Judith Butler llama, en su texto referido, como *performatividad* en torno al género, donde por medio de una especie de ritual se define un cuerpo en un contexto. Para Butler la performatividad se define «no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone» [2006: 19]. *Género* se define, tanto de una forma social como de una forma convencional, empleando el lenguaje de acuerdo con ciertos actos, palabras y acciones que se identifican en la cultura. En feminismo literario la configuración de esta performatividad se vuelve relevante y, el cómo cambiar en un mundo posible este concepto con repeticiones puede ser objeto de estudio en un texto y al mismo tiempo le es posible lograr un cambio estético que rompería el paradigma de la performatividad de un personaje o personajes en relación al género. Con esta relación nos adentramos a los estudios culturales.

Dentro de estos estudios culturales se desarrolla la idea de que, como lo había mencionado, cada individuo obedece a un bagaje cultural, histórico y social. Para 1984, Donna Haraway realiza su *Manifiesto Cyborg* (publicado en 1991), donde afirma que el *cyborg* es un híbrido de tecnología y cultura, y en el que propone que un ser *cyborg* puede persistir en la ficción, donde «las historias femeninas de *cyborg* tienen como tarea la de codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control» [1991: 10].

Respecto a esta idea, Haraway puntualiza que es en el lenguaje y las historias de ficción donde se puede ratificar la idea de individualismo. Una identidad no puede ser unificada y nos hemos convertido en *cyborgs*, híbrido de animal y máquina, y que es solo en el sentido en que se reconozca la individualidad con la vinculación que tenemos a otras redes, entonces se logrará entender a la mujer. Así propone:

primero, la producción de teorías universales y totalizadoras es un grave error que se sale probablemente siempre de la realidad, pero sobre todo ahora. Segundo, aceptar responsabilidades de las relaciones entre ciencia y tecnología significa rechazar una metafísica anticientífica, una demonología de la tecnología y también abrazar la difícil tarea de reconstruir los límites de la vida diaria en conexión parcial con otros, en comunicación con todas nuestras partes. No es solo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imaginación del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa [1991: 12].

En los feminismos literarios y enfocados en dichos estudios culturales, podemos hablar que de la idea de Butler de *Des/hacer el género* surge también esa necesidad de, por medio del lenguaje, incluir la idea de una deconstrucción o replanteamiento de las repeticiones que han llevado a la

idea de género. Donna Haraway habla de hibridez hasta en el lenguaje y pone como ejemplo algunas obras de escritoras mexicano-americanas que emplean español e inglés de una forma que rompe los convencionalismos, pero que significan la identidad individual como mujer de color.

Lo anterior nos adentra también a este empleo de feminismos literarios para acercarnos a un texto analizando la *Metaficción historiográfica*, desarrollada principalmente por Linda Hutchon, la cual puede ayudar a entender la idea del concepto *mujer*, debido a que con la reescritura de la historia contada desde una perspectiva femenina se puede ayudar a cambiar ese significado y romper paradigmas en cuanto a la *performatividad femenina* se refiere, de tal manera que el cambio estético se logrará en la percepción del signo *mujer* y su inclusión en la historia. Con esto no quiero decir que la metaficción historiográfica sea exclusiva de lo femenino y, sin embargo, sí propongo que en los feminismos literarios existe una interdisciplinariedad que obedece a la idea de que las teorías enfocadas a la disquisición de lo femenino se alimentan de múltiples disciplinas debido a que el concepto *mujer* evoluciona de acuerdo a su contexto, historia y cultura. La estética consiste en la forma en cómo se presenta este paradigma, en el que no se debe olvidar la fecha de creación del texto debido a que el concepto obedece a ciertos convencionalismos sociales.

Como este préstamo disciplinario, existen muchos otros que se enfocan en la idea de la recreación o readaptación del «otro». Es así como, por ejemplo, se puede decir que los estudios poscoloniales, especialmente impulsados por Hommi Bahbah y, específicamente en lo femenino, por Gayatri Chakravorty Spivak en su texto «¿Puede realmente hablar el subalterno?» [1985], explican la situación polí-

tica y geográfica de un sujeto a partir de su condición de estar dentro de un territorio que fue Colonia dominada. En la literatura existen rasgos específicos que se basan en la representatividad de ciertos mundos posibles, en los que un sujeto puede estar determinado por su situación histórica (dependiendo del desarrollo de la historia) y que va íntimamente relacionado con la idea de la manera de construir ese mundo posible.

Así, se observa que el feminismo ha tenido evolución, en cuanto a la condición de acercarse desde una base teórica a la idea de un cambio de paradigma con relación al concepto *mujer*, lo cual incluso dará como resultado otras investigaciones en torno a género enfocadas en masculinidades o en la llamada «teoría *queer*», de la cual podemos precisar, de acuerdo con Alfonso Ceballos Muñoz, en su estudio «Teoría rarita», que este término fue acuñado por Teresa de Lauretis, «en una conferencia publicada en 1991 en una revista llamada *Differences* y titulada “Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”» [Ceballos, 2005: 165]. Con esta teoría se abren las posibilidades de análisis a un texto de acuerdo a un cambio total de paradigma respecto a la sexualidad, identidad y roles, en relación con el género y con la decodificación de los signos *hombre* y *mujer*, transgrediendo la imagen de estos signos de una forma total y, al mismo tiempo, cambiando una percepción, horizonte de expectativas y un goce estético.

En Hispanoamérica se hace particularmente importante el rescate de una literatura con perspectiva de género y enfocada incluso a las mujeres escritoras, debido a que dentro del canon literario se ha dejado muchas veces de largo el nombre de mujeres con calidad literaria, únicamente por el hecho de que no pertenecían a una sociedad en donde se le considerara a

la mujer como parte no importante del desarrollo intelectual. Sor Juana, por ejemplo, fue una mujer escritora reconocida y respetada intelectualmente en su época; sin embargo, a pesar de esa fama, posteriormente no se le dio la importancia en la historia de la literatura mexicana, sino hasta años más tarde, cuando se vuelve a convertir en un fenómeno estético, a partir de los años 80; fue entonces cuando varios investigadores se disputan el hallazgo de sus textos. Una literatura femenina, además de su calidad estética, puede ser valorada por la reivindicación de la mujer escritora en una sociedad donde se le había conferido a la mujer la idea de la madre y esposa perfecta, lejos de ser un ser social. En Hispanoamérica la literatura femenina se considera como un rescate de la historia de la literatura escrita por mujeres, la cual había sido excluida, entre otras cosas, por el hecho de que, según la ley hasta el siglo xx, una mujer carecía de identidad jurídica y se consideraba menor de edad bajo la tutela de una figura masculina, que era el padre o el esposo. Con esto no se trata de victimizar a las mujeres, sino simplemente de mostrar la capacidad estética de innovación. Por supuesto que se enfatiza que no toda la literatura femenina era de gran calidad, así como ha existido gran cantidad de literatura en general, pero existen muchas obras que continúan en archivos con alguna propuesta estética sobresaliente.

Los análisis a las obras literarias en Hispanoamérica con perspectiva de género no solo ayudan a configurar una historia de la literatura hecha por mujeres, sino también enriquecen el goce estético que puede tener una obra entendiendo el contexto en el que se desarrolla y, con ello, lograr también un cambio de paradigma respecto a la escritura para además reconfigurar el canon literario que ha prevalecido debido a la visión tradicional que ha seguido por siglos.

## BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Celia 1997. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Asensi Pérez, Manuel 2005. «¿Cómo se ríe la medusa». *La vanguardia. Cultura* 6, [s.l.]: Julio: 4.

Butler, Judith 2006. *Des/hacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós.

Carbonell Neus et Meri Torras 1999. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros.

Ceballos Muñoz, Alfonso 2005. «Teoría rarita», en *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Ed. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales. Editorial Gai y Lesbiana.

Cixous, Hélène 1995. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.

Fuss, Diana 1999. «Leer como una feminista», en *Feminismos literarios*. Ed. Neus Carbonell y Meri Torras. Madrid: Arco Libros: 127-146.

Gilbert, Susan et Gubar Sandra 1998. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Ediciones Cátedra.



Haraway, Donna 1984. *Manifiesto Cyborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Trad. Manuel Talens. [s.l.]

Jauss, Hans Robert 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minéapolis: University of Minnesota Press.

Kristeva, Julia 1999. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.

Prieto, Isabel A. 1862. *Los dos son peores. Comedia en tres actos y en verso*. Guadalajara: Antonio de P. González.

Spivak, Gayatri Chakravorty 1998. «¿Puede hablar el subalterno?». *Orbis Tertius* 3.6, [s.l.].

Showalter, Elaine 1999. «La crítica feminista en el deseo», en *Otramente. Lectura y escritura feministas*. Marina Fe (coord.). México, FCE.



POESÍA Y NARRATIVA EN LA REVISTA *CHIAPAS*.  
PERFIL DE LA CREACIÓN LITERARIA  
A MEDIADOS DEL SIGLO XX, EN CHIAPAS

Rafael Araujo

El presente escrito es el primer resultado del proyecto de investigación «La creación literaria en la prensa chiapaneca del siglo xx». En el proyecto se pretende conseguir la información necesaria para construir una parte importante de la historia cultural del siglo xx en esta región de México. Al hacer el trabajo de investigación se encontraron abundantes pruebas sobre la presencia de textos creativos en los medios de comunicación impresos, situación que llevó a delimitar la investigación para comprender un fenómeno suscitado a mediados del siglo: la presencia de escritores chiapanecos en el ámbito nacional, no solo por su presencia física, sino porque se les reconoció como escritores de calidad importante. En este sentido, este texto busca presentar el panorama de la literatura local en la revista *Chiapas*. Un medio cuyo perfil consolidó un espacio propio para los escritores que no abordaban la noticia, sino que buscaban difundir la ciencia, el arte y, por supuesto, la literatura también. De esta manera, este texto ayuda a definir el contexto que fomentó la creación

literaria en Chiapas y, en consecuencia, el surgimiento de escritores importantes para la literatura nacional.

### I. *Los nombres literarios de Chiapas*

Desde la inserción de Rosario Castellanos en el campo de la literatura mexicana, la presencia de escritores nacidos en Chiapas ha sido constante en ese espacio de la cultura. La aparición en 1948<sup>1</sup> de *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe* la ubicaron con fuerza en una posición privilegiada que no fue casual, ella mantenía una firme convicción por la profesión literaria desde años atrás. Como constancia de ello pueden considerarse, por lo menos, dos factores: uno, los estudios que hizo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en ciudad de México; y dos, los textos ensayísticos y poéticos que publicó en periódicos chiapanecos<sup>2</sup> en la década de 1940.

1. Año relevante en el contexto internacional, ya que se formalizó la constitución de Israel como un Estado y se aprobó la Declaración Universal de los derechos Humanos a través la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Si esto sucedía en 1948, años más tarde, Rosario Castellanos trabajará en ese país y a ella se le considerará una defensora de los derechos de la mujer que están relacionados con los derechos humanos definidos por la ONU.

2. En la Hemeroteca Fernando Castañón Gamboa (HFCG), bajo custodia de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), se encuentra el periódico *El estudiante*, fundado en 1942 por Roberto A. Gordillo, financiado por el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH), hoy UNICACH. En él publican sus textos, de carácter periodístico y de creación, personas que formaron parte del medio intelectual tuxtleco de la época, como Eliseo Mellanes Castellanos, Romeo Zebadúa y Ramón Rosemberg Mancilla: quienes también figuran como profesionales del

En 1950, otro chiapaneco, también radicado en la capital del país, hace lo propio en la poesía. Se trata de Jaime Sabines, quien da a conocer sus textos en el libro *Horas*. En ese lugar coinciden ambos escritores. Participan en lo que Alejandra Lechuga Chávez ha denominado «tertulias» [2005:25]. Conviven con Augusto Monterroso, Dolores Castro, Ernesto Cardenal, entre otros personajes. Este tipo de prácticas, propias del medio, también impulsaron a otros jóvenes escritores chiapanecos, especialmente a Óscar Oliva, Juan Bañuelos y Eraclio Zepeda, quienes migraron de Chiapas al Distrito Federal, y construyeron ahí las relaciones que los llevarían a conformar «La espiga amotinada».<sup>3</sup>

Si bien estos factores, la migración a la capital mexicana y la construcción de relaciones dentro del ámbito literario, ayudaron a posicionar a los escritores chiapanecos, también debe reconocerse el talento que dio soporte a su inserción en este campo de las artes. Estos nombres no han sido la excepción. Más bien, a partir de ellos, quienes han nacido en Chiapas y han deseado insertarse en las letras, lo han hecho constantemente. Pero, en la localidad, ¿qué sucedía mientras estos jóvenes hacían lo propio, más allá de su lugar de origen? Se han realizado pocos estudios para presentar la evolución literaria presente entre los creadores chiapanecos. Ignacio Ruiz-Pérez, al realizar la edición crítica de la antología *Fiesta de pájaros*, publicada en la década de 1930, da cuenta de lo poco que en este rubro se ha escrito

---

periodismo. Rosario publica en 1942, ahí, textos fechados en 1940. [*El estudiante*. Núm. 5:5]

3. El conjunto de escritores publicados en el libro *La espiga amotinada* [1960] está integrado por Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida.

[2011: 23-27]; señala que en cuanto a antologías y compilaciones, estas han tenido mayor auge.

Al revisar la escasa cantidad de publicaciones sobre el tema, se puede consultar el texto de Malva Flores [Sepúlveda: 2000], ella señala que «como ocurre con frecuencia, los datos cronológicos de la historia espiritual, no reflejan la temporalidad de la historia. La literatura chiapaneca del siglo xx, vista como un cuerpo, no puede comenzar, exactamente, el 1º de enero de 1901» [103].

Anterior al texto «Progenie de ceiba» de Flores, es el título de Jesús Morales Bermúdez, *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas* [1995]. Este autor señala con mayor precisión nombres y obras que fueron apareciendo a lo largo del naciente siglo.

Además de estos dos títulos, existen antologías que ofrecen textos de poetas y narradores agrupados por algún criterio, muy pocas veces relacionado con la temporalidad o la tendencia estética de los artistas o de los textos. En materia de estudio crítico es necesario señalar la existencia de dos autores: Gustavo Ruíz Pascacio y Paul W. Borgeson Jr. El primero, además de poesía, ha incursionado en el análisis y crítica del arte, especialmente de la poesía y de las artes plásticas. Publicó en el 2000 dos textos sobre poetas chiapanecos: *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo xx en Chiapas* y *Los designios de la Diosa. La poética de Efraín Bartolomé*. Mientras tanto, el segundo, en 1994 publica un minucioso estudio: *La lucha permanente: Arte y sociedad en La Espiga Amotinada*.

De manera reciente, se han publicado trabajos que abordan desde la literatura el estudio de obras y autores, es el caso de los libros que son «ediciones críticas». En este sentido se da la aparición de dos títulos sobre la obra de un

mismo autor, Joaquín Vásquez Aguilar: una, realizada por José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León; la otra, por Luis Arturo Guichard.

Se han citado estas obras como parte de los estudios hechos y publicados en Chiapas, independientemente de lo realizado a nivel nacional sobre autores como Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, entre otros.

Al observar las fuentes se observa de inmediato la ausencia de trabajos sobre los textos publicados en la prensa. A excepción de las ediciones críticas, el trabajo basado en fuentes hemerográficas es muy escaso. La prensa es una fuente de consulta indispensable, porque en el periodismo impreso llega a vincularse tanto a la creación literaria que se confunde con ella. Los periodistas suelen acercarse a la creación literaria y los artistas al periodismo. El periódico impreso suele tener espacios donde los creadores publican textos que no son noticia.

En Chiapas, la tradición periodística da fe de este vínculo, incluso puede considerarse como un ejemplo de la dependencia establecida entre el campo del arte literario y otros campos, como el de la noticia o el de la política.

Al nacer el siglo xx, la prensa local era publicada en varias ciudades del estado. Además de la capital, Tuxtla Gutiérrez, en San Cristóbal de las Casas, en Tapachula y en Comitán se imprimían los informativos. En todos los casos hay textos de creación literaria al lado de las notas informativas y los artículos. En el caso de Comitán, en *El clavel rojo* [1901] se publican textos poéticos de Fernando Soria [2] y narrativa de Serafín Ovando [3]. En Tuxtla Gutiérrez, en esa misma década, el noticioso *El eco* [1908] mantenía activo un espacio para la poesía y el relato, bajo el título de «Buzón literario», con característi-

cas de columna de humor,<sup>4</sup> por ejemplo, en el número tres, correspondiente al 16 de abril aparece el siguiente texto:<sup>5</sup>

Por aquí pasó la muerte tilín  
 En su caballo rabón tolón.  
 Ya sé dónde iba ¿Dónde?  
 A engordar con el almuerzo  
 A la casa de Marroquín.

M. Flores.- Por qué no diga Ud., se lo publico, pero conste que no soy responsable de la paliza á que se hace Ud. Acreedor como poeta.  
 El hilo tenue del simpar Grijalva,  
 Que noche y día sus aguas estremecen,  
 Cuando las débiles canoas allí se mecen,  
 Luchando por llegar a la hermosa Chiapa.  
 Pero oiga, joven batidor ¿le parece tenue ese hilillo del Grijalva?... ¿Con que á toda hora se estremece? ¡Valiente noticia! Y dígame ¿No le enseñaron á contar las sílabas de los versos ni con los dedos? Va, qué orejas las tuyas. Mire, tire la pluma y tome los remos de canoas que allí se mecen, porque luchando con los aguas no volverá Ud. Á luchar contra el sentido común.

4. El acento humorístico es construido a partir del ridículo; así, en la primera estrofa se observa la burla que se hace de la muerte a través de dos artificios. Por un lado, el aspecto sonoro al agregarle a la rima onomatopeyas del sonido de campanas (tilín, tolón); por el otro, al afirmar que la muerte va a alimentarse, una afirmación que puede tener doble sentido, pues la muerte se alimenta con la vida de las personas, en un sentido metafórico. En esa misma línea, pero acentuada hacia la crítica o la autocrítica, se observa en el diálogo planteado, pues ridiculiza un poema rimado, precisamente por falta de técnica al utilizar esta técnica de creación poética. El doble sentido, tanto en las imágenes, como en el diálogo, logran generar el sentido del humor en el texto.

5. Se ha mantenido la redacción original. Se aprecia en ella errores de orden gramatical y de lógica en el uso de los personajes, tal como aparece en el documento original.



Florindo.- No amuele, Don Florindo, ¿Qué no leyó Ud. Nuestro número anterior? Vea, dé su vueltecita por esta Redacción y le ofrezco una ocupación más en consonancia con su cerebro, pues la poesía no se hizo para la boca de los borricos.

J. L.- Bien hace Ud. en no dar su nombre; cambiemos; véngase de buzón y yo me comprometo á hacerle deglutir todo el Diccionario de la Real con todas las gramáticas que se han publicado [*El eco*, 1908, 3: 3].

De una muestra representativa, se desprende la siguiente información relacionada con la vinculación entre el periodismo local y la creación literaria: 1) Además de los ya señalados, se revisaron los impresos siguientes: *Diario de Chiapas*, de los años 1912 y 1913; *Chiapas nuevo*, de 1917; *Chiapas moderno*, 1922; *La voz de Chiapas*, 1927; *Futuro*, 1941; *Alma infantil*, 1947; *El estudiante*, 1950, y *El Heraldo*, 1960. Hay tres impresos que serán mencionados con mayor detalle líneas adelante, también consultados para este trabajo. 2) En todos los periódicos se encontraron poemas y relatos; en algunos casos los textos de creación literaria fueron publicados de manera ocasional, en otros, tenían una sección permanente dedicada a la poesía, principalmente. 3) Algunos directores, además de ejercer el comentario de opinión, la nota informativa, o la crónica, publicaron poemas o relatos; por otro lado, también se detectó a escritores creativos haciendo las veces de periodistas.

Es decir, la relación entre el periodismo y la creación literaria estuvo centrada en el interés personal de quienes ejercían el periodismo o de los literatos, además de tener como soporte el impreso noticioso y utilizar la palabra escrita, que son materia sobre la cual se realiza el periodismo, también. Si esta circunstancia es representativa del campo literario y sus relaciones con otros campos, también da fe de una cir-

cunstancia contextual poco estudiada: en Chiapas, un grupo de intelectuales conformó un grupo de escritores dentro del periodismo que también ejercía la creación literaria, y que son parte del contexto social promotor de personajes de la talla de los escritores señalados al principio de este escrito.

## II. *La prensa y la creación literaria, dos campos dependientes*

El campo literario local, durante los siglos XIX y XX, depende de otros campos para su existencia. Principalmente se presenta esta coyuntura porque Chiapas ha sido un territorio aislado de los centros económicos y políticos del país o región, a los cuales ha pertenecido en diferentes épocas de su historia; aspecto que puede estudiarse con más detalle en el libro *Chiapas. Los años decisivos*, de Mario Vázquez Olivera.<sup>6</sup>

6. Vázquez Olivera informa sobre el viaje emprendido por el diputado Robles, elegido en 1810 para representar a la entonces provincia chiapaneca en las Cortes de Cádiz, España. Después de un viaje de seis meses, ahí presentó ocho puntos a nombre de la provincia, cuatro de ellos relacionados con aspectos económicos [2010: 31], uno educativo, dos relativos a la conformación política de territorios y categoría de los poblados, y uno más de orden religioso; después, en 1814, continúa Vázquez [34-35], ante las enmiendas de Fernando VII, Robles informa al Consejo de Indias y reitera algunas peticiones reduciendo las de carácter económico. Años más tarde, otro representante de la provincia acude nuevamente a España a presentar una serie de demandas, ellas dan fe del sentimiento sostenido por los habitantes de esta región [38-39]; argumentos que son actualizados cuando, en 1821, los chiapanecos discuten su independencia y posible unión a México, uno de ellos, expresa sin rodeos: «*La condición marginal de Chiapas como resultado del abandono Guatemalteco*» [73].

Esa situación funcionó como factor promotor de un grupo de intelectuales al servicio de las fuerzas políticas y económicas cuyo propósito inicial era el apoyo a la difusión y/o a la denostación de los intereses con los cuales trabajaban. Desde el siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX es un hecho presente en el estado. Sin embargo, poco a poco se delimitan los espacios y ámbitos de acción, propios de cada sector y de cada campo. Así se entiende el texto del periódico *El eco*, de la columna «Buzón literario», presentado líneas arriba y que aparenta una crítica irónica a la escritura rimada. ¿Qué ayudó a conformar la autonomía de los campos? Una primera aproximación indica que en el estado, la estabilidad posrevolucionaria (1920-1940) forjó una sociedad permeada por un espíritu modernizador. El Estado se consolida y sigue los principios federales que le otorgan el atributo de guía. Del Estado se desprenden las políticas públicas sobre todo acto de la vida cotidiana, hasta la fe es regulada por él.

En los diarios revisados, para el siglo XX, se observa la existencia de diversos intentos desde el Estado para divulgar los ideales políticos de la clase gobernante. Varios periodistas aprovechan el interés de las administraciones gubernamentales. Abren espacios para sí y para personas interesadas en la escritura, generalmente maestros y creadores. A continuación se presentan algunos ejemplos de periodistas que incursionaron en la creación literaria, o escritores artísticos que trabajaron al frente de algún tipo de impreso informativo, como se desee ver:<sup>7</sup> Porfirio Gordillo, director de *El clavel rojo* [1901] y poeta. Romeo C. Zebadúa, poeta que dirige *Sociales y deportes* [1946]. Armando Duvalier, poeta,

7. La información presentada se obtuvo de la muestra de periódicos consultada y ya señalada líneas antes.

narrador y ensayista que dirigió el periódico *Chiapas* y la revista del mismo nombre [1946-1949]. Eliseo Mellanes Castellanos, poeta, narrador y ensayista que dirigió varios periódicos, entre ellos *Futuro* [1941] y *Antorcha* [1941], además de ser el jefe de redacción de la revista *Chiapas* durante toda su existencia. Eraclio Zepeda, poeta y narrador, dirigió el periódico *Alma infantil* [1948]. Y Jaime Sabines, poeta, dirigió *El Estudiante* [1944].

En la década de 1940 aparecen tres publicaciones que ayudan a observar la separación de la escritura noticiosa, de la creativa. Veamos.

1. *El estudiante*. Fundado en 1942. Fue patrocinado por el Gobierno del estado, a través de la escuela Secundaria, Preparatoria y Normal del estado. Fundado por Jesús Agripino Gutiérrez y Humberto Morales S. En este impreso hay textos de: Alberto Álvarez: relato. Alberto Dosamantes: poesía. Alberto Nazar: poesía. Armando Duvalier Cruz Reyes (Armando Duvalier): poesía. A. Cárcamo: relato. Carlos Zebadúa Ochoa: poesía. C. Palomino P.: poesía. Eliseo Mellanes Castellanos: poesía, rescate de tradición oral (mito-leyenda). Enoch M. Camacho: poesía y relato. Francisco Pérez S.: poesía. Federico Mandujano Jr.: poesía. Filemón Villatoro: poesía. Gilberto Jiménez G.: relato. Gildardo E. Cáceres: poesía. Gumaro N. Gutiérrez: poesía. Gustavo Casahonda: relato. Humberto Morales S.: relato. Israel Pérez: poesía. Jaime Estrada Hidalgo: poesía. Jaime Sabines Gutiérrez: poesía. Jesús Agripino Gutiérrez: poesía. José Gurría Urgel: poesía. José Trinidad Suasnávar: poesía. Lorenzo Pascacio Ruiz: poesía. Luis G. Urbina: poesía. Marco Antonio Aguilar Paniagua: poesía. Mario Huarte: Poesía. Miguel Ángel Palacios R.: poesía.

Miguel Domínguez Santiago: poesía. Octavio Farrera N.: poesía. Pedro Quintero: poesía. Rafael Heliodoro Valle: poesía. Ramón Rosemberg Mancilla: poesía. Ramón Toache: poesía. Ricardo Espinoza Avendaño: poesía. Roberto A. Gordillo: Relato. Romeo C. Zebadúa: poesía, rescate de tradición oral (mito-leyenda). Rosario Castellanos: poesía y ensayo. Vicente Bedredín Maza Ramos: poesía.

El periódico a lo largo de su existencia fue dirigido por varias personas, la mayoría de ellas también eran docentes de las escuelas incorporadas, en 1945, al Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH). De los autores mencionados, varios sobresalen. Uno de estos casos es el de Rosario Castellanos. Ella participa desde el primer número con el ensayo «El teatro griego» [1942: 4]; en el número cinco, en la sección «Ensayos literarios», toda la página cinco contiene poemas de ella, incluso aparece el que puede considerarse más antiguo, pues está fechado el 31 de octubre de 1940:

Tú serás...

Tú serás en mi vida un paréntesis breve  
de alegría y consuelo, en mi desolación.  
Pasarás fugazmente, pues el puñal alevé  
del destino implacable, matará la ilusión.

Tú serás en mi sombra como luz refulgente;  
en mi senda el perfume de una efímera flor.  
Una música suave en mi noche silente  
y en mi alma el destello de mi único amor.  
Y cuando te hayas ido tú serás en mis ojos  
una lágrima ardiente de desesperación,  
en mis labios un grito de ternuras y enojos  
y en mi mente un recuerdo de dichosa emoción.

Posteriormente vuelve a participar en los números 17 [1942], 23 y 25 [1943], seis y cinco años antes de dar a conocer su primer poemario. Jaime Sabines también participa en este impreso local de muy escasa circulación. Él aparece en el número 21 [1943], en la presentación se dice que es un joven de 17 años ganador de un concurso de poesía en 1942; en esa misma nota se hace una mención especial al poema en rima «*Ad aeternum*», del cual se reproduce el siguiente fragmento:

Pálida luna que alumbras la noche cenicienta de mis sueños:  
ocúltate.

Deja ya de brillar en lontananza  
con reflejos de amor y de esperanza.

Deja ya que las sombras me iluminen  
y el puñal del recuerdo me asesine.

No te miren los ojos de mi alma  
en el lago profundo de mis ansias.

No adormezcas las flores de mi angustia  
con tus rayos enfermos de nostalgia.

Ocúltate, ¡Oh luna de ilusión!  
no des vida tan falsa a un corazón.

Ocúltate ¡racimo de quimeras!  
que la vida no da dos primaveras.

Como se hizo notar, también hay textos de otras personas consideradas como autores, cuya calidad los hace indispensables en el estudio de las letras locales: Armando Duvalier y Ramón Rosemberg Mancilla. No puede soslayarse la participación constante de un personaje del medio cultural: Eliseo Mellanes Castellanos, quien es una figura

relevante en varios ámbitos, además de la literatura, lo es en la enseñanza, en el periodismo y en la crónica histórica.

2. Otro impreso a comentar es *El faraón*. Fundado en 1944 por Carlos Ruiseñor Esquinca, quien también hace incursiones en la poesía. El impreso es de corte humorístico, su eslogan es «Quincenal de la verdad en broma y en serio». En este sentido es la continuación de esa línea ya trazada por *El eco*, a principios del siglo. En él se encuentran textos de los creadores locales, algunos de ellos no estudiados aún, ni de manera individual ni de manera grupal, principalmente porque muchos de los textos o no están firmados o el nombre es un seudónimo. Es un periódico independiente, no sujeto al gobierno ni a sus instituciones. Los creadores que publicaron textos ahí son: Cargonge Holmes: relato. Carlos Ruiseñor E.: poesía. «Chamula»: poesía. Celina González: poesía. «Chupamirto»: poesía. C. Carli (Probablemente Carlos Ruiseñor): poesía. Dr. P. Res: epigrama. «El Bohemio Puro»: poesía. Evandro Incaico: relato. Guillermo Díaz Melos: poesía. Humberto Gallegos: poesía. «Humberto» (se le atribuye a H. Gallegos S.): novela por entregas («Diario olvidado»). Jorge J. Sábines: prosa poética. Langarita: poesía. Manuel Serrano P.: poesía. Romeo C. Zebadúa: poesía. Santiago Serrano: poesía. «Teseo»: entrevista ficticia. «Titán del Trago»: relato tipo epístola. Tomás Martínez alias «Cruz de Lorena»: poesía y relato. «Turipache»: poesía.

Este periódico, de verdad «en broma y en serio», requiere una atención especial. Al igual que *El alacrán*, esperan los estudios que den cabal cuenta de su importancia en la historia reciente de Tuxtla Gutiérrez. Por lo pronto, se señalan seis aspectos de corte creativo en los textos ahí publicados:

i) Se le dio un espacio importante a la poesía, especialmente rimada. Entre algunos ejercicios encontrados está el editorial breve en verso, bajo el nombre de «Faraograma»:

¿Y la Comisión Fijadora de Precios?  
 Si ya se acabó la guerra  
 Y las subsistencias siguen subiendo,  
 ¿No es una suerte muy perra  
 El seguir subsistiendo?

Un poema sin autor, publicado en el número 15, correspondiente al 25 de mayo de 1945, en la página uno. Es un ejercicio de crítica social, el poema es una especie de editorial donde se cuestiona un asunto de época: los precios.

ii) De las rimas, la gran mayoría aborda aspectos emocionales, como el poema «Dimensión imaginaria», de Manuel Serrano, publicado en el número tres [1944: 3], del cual se presenta la primera estrofa:

Mentira fue, mi única ilusión,  
 hipócritas palabras dijiste para mí:  
 eres como la piedra, sin fe sin corazón,  
 eres como la estatua, pues no sabe mentir.

En la misma línea, pero con la notoriedad de ser elaborado por una mujer, pues existen muy pocos textos escritos por ellas, «Nocturno» de Celina González, del número 23 [1944: 5]:

En su regazo, hecho de estrellas y silencio  
 se durmió la noche  
 tuvo un sueño de luz  
 y apareció la luna.



Huyeron los ruidos y llegó el silencio,  
 se espiritualizaron los seres y las cosas,  
 trazó el misterio su interrogación

y la noche se quedó dormida.  
 Vino después el oro de la luna  
 y con el hilo de su luz  
 bordó en el cielo madrigales  
 –versos de luz sobre el misterio–.

La noche tuvo un sueño de amor  
 y apareció la luna.

Además de recordarnos poemas de otros autores, pues utiliza al satélite natural de la tierra como personaje central, también llama la atención la construcción basada en versos libres.

iii). Dentro de los poemas rimados, hay un enfoque especial sobre el amor y las mujeres, a partir del cual los autores construyen con humor sus textos breves; a continuación se transcriben dos de ellos, como ejemplo de lo publicado en ese noticioso:

El amor de las mujeres  
 recuerda que es fingido,  
 te brindan amarguras y congojas,  
 más vale que las echas al olvido  
 y las pises, como pisas las hojas. [«Chupamirto». Núm. 6: 5]

Quise un día pintarte, en mi embeleso,  
 Julieta, este fuego que en mis venas arde,  
 Más callé, porque vi que para eso,  
 O yo nací muy pronto, o tú demasiado tarde. [Sin autor.  
 Núm. 9: 3]

En el primer caso se usa el doble sentido de las palabras para menospreciar a la mujer en las relaciones de pareja; en el segundo, las diferencias de edad entre él y ella. Dos aspectos que también forman parte de una manera de ser, en una época determinada: el machismo.

iv) En la misma línea temática, pero con un tratamiento más sentimental, se encuentran textos de corte narrativo.

v) Bajo el seudónimo de Cargonge Holmes, se encontraron dos textos con características de relato policíaco. El primero de ellos aparece en el número seis bajo el título: «El extraño caso del reloj» [4]. Su construcción recuerda a las notas informativas de corte policíaco. El segundo, del mismo autor, con una construcción literaria más trabajada, aparece en el periódico número ocho, titulado «La rueda maldita» [6], son dos textos de la muy escasa producción literaria de corte policial hecha en y desde Chiapas.

vi) La ficción creativa, desde el relato, es de una calidad que sorprende por su versatilidad. Por ejemplo, hay dos textos notables, uno es una carta, es decir, aborda el género epistolar. A continuación se transcribe.

Una carta BLANCA a una Negra MODELO

Querida prieta:

Después de lo que pasó anoche, quizás te extrañe que te escriba estas tiernas líneas, pero no creas otra cosa, es que no puedo vivir sin ti.

Cierto es que anoche bebí insaciablemente el líquido azabache de tu sensualidad, y cierto es que no supe ni cuando caí rendido a tus pies (el suelo) y perdóname (la cuenta) y no me dejes morir de sed (cerveza).

Estas palabras dulces que estás leyendo, son tiernas no por la realidad <cruda>, apasionante de mi éxtasis somnoliento producido por la plena posesión de tu almita morena, no, eso ya lo sabes. Son tiernas porque la carta <blanca> que todo hombre enamorado debe escribir en el templo <cantina> de su fe, es la verdad.

Tuyo hasta la última gota.

Titán del Trago.

El otro texto es una entrevista a Joaquín Miguel Gutiérrez, un personaje importante en la historia moderna de Chiapas [*Teseo*. Núm. 9: 4].

Además de estos diarios, presentados como ejemplo del periodismo local, en su relación con la creación literaria, salieron a luz otros impresos, muchos de carácter privado que dieron poco espacio a la ficción y a la poesía. Sin embargo, el impulso desde el gobierno estatal genera las condiciones necesarias para que el campo cultural ganara espacios propios y constituyera sus órganos de divulgación. Uno de esos espacios es la revista *Chiapas*.

### III. Chiapas. *Una revista turística de corte cultural*

*Chiapas*. Revista fundada en 1949 por Armando Duvalier como una revista mensual, dependiente del Departamento de Prensa y Turismo del Gobierno del Estado de Chiapas. Además de este escritor y periodista, en la revista participó permanentemente Eliseo Mellanes Castellanos, como jefe de redacción. En 1950, Duvalier deja la dirección, esta es asumida por Jesús Agripino Gutiérrez. De contenido formal, la revista pretendía difundir los atractivos

de Chiapas, ya fueran bióticos, geográficos, históricos, arqueológicos o culturales, para fomentar el turismo. Por esta razón, en sus páginas hay textos publicados por autores del campo de las ciencias, como Faustino Miranda y Frans Blom, por citar a dos de ellos. Los textos de creación literaria ahí publicados son de los siguientes autores: Alberto Garzón G.: poesía. Armando Duvalier: relato, rescate de tradición oral (mito-leyenda) y poesía. Augusto Gordillo: rescate de tradición oral (mito-leyenda). Carlos Selvas Sansebastián: relato y poesía. Carlos Cáceres: rescate de tradición oral (mito-leyenda). César A. Lara: poesía. César Camacho: poesía. Daniel Luna Pérez: rescate de tradición oral (mito-leyenda). Edgar Robledo Santiago: relato. Eliseo Mellanes Castellanos: poesía. Emma Fernández Lomelí: poesía. Enoch Cancino Casahonda: poesía. Fernando Castellanos R.: prosa poética. Flavio A. Guillén: prosa poética. Francisco J. Lara: poesía. Galileo Cruz Robles: poesía. Gilberto Marín Rizo: poesía. Gilberto Pinto Yáñez: poesía. Gloria Grajales Ramos: poesía. Gumaro N. Gutiérrez: poesía. Jacob Pimentel: relato. Jesús Agripino G.: poesía. Jorge Olvera: rescate de tradición oral (mito-leyenda). Jorge Rincón Torres: rescate de tradición oral (mito-leyenda) y poesía. José Gurría Urgel: poesía. José Joaquín Torres Pedroza: poesía. Luis García Corzo: relato y poesía. Luis Suárez: relato. Manuel Salazar C.: rescate de tradición oral (mito-leyenda). Mariano Penagos Tovar: poesía. Mario Araujo Rodríguez: relato y poesía. Miguel Ángel Palacios Rincón: relato. Ramón Rosemberg Mancilla: poesía. Rosa Carolina de León: poesía. Rosario Castellanos: poesía. Rubén Cruz Castillo: rescate de tradición oral (mito-leyenda). Salvador Coutiño E.: poesía y relato. Tomás Martínez: poesía, rescate de tradición oral

(mito-leyenda) y relato. Víctor M. Guillén Alfaro: poesía.

En los primeros once números de la revista la presencia de la creación literaria es mínima. En ese periodo el director de la revista es Armando Duvalier. Al cederle el puesto a Jesús Agripino Gutiérrez, además de incrementarse el número de colaboraciones en esa línea, se crea la sección «La expresión emocional», espacio exclusivo para la poesía. Al comparar la información de esta publicación con la presentada en los otros dos impresos, se observa la presencia repetitiva de algunos nombres, como el caso de Eliseo Mellanes Castellanos, Armando Duvalier, Gumaro N. Gutiérrez, Jesús Agripino Gutiérrez, Mariano Penagos Tovar, Miguel Ángel Palacios R., Ramón Rosemberg Mancilla, Tomás Martínez y Rosario Castellanos.

Por supuesto que de ampliarse la revisión a otros impresos es probable que la cantidad de nombres se incremente y ofrezcan un panorama más amplio de las personas que en esa década participaban activamente de la creación literaria.

En la revista *Chiapas* coinciden los intelectuales de la época. La revista ofreció una mayor cantidad de textos de divulgación de las ciencias y de creación literaria que notas y artículos periodísticos. La aparición mensual de la revista, sostenida en la mayoría de sus números, además del patrocinio gubernamental, hicieron de la revista el inicio de una experiencia en la divulgación de la cultura que no tiene igual. Los antecedentes de la revista están en el periódico *Chiapas*, por el nombre; en la *Revista de la Sociedad Científica y Literaria*, y en el periódico *El estudiante*, por el contenido.

*Chiapas* nace con la finalidad de apoyar a la naciente industria del turismo, muy impulsada por la administración federal del presidente Miguel Alemán. Por esa razón,

se le da prioridad a los textos sobre Chiapas y sus riquezas naturales y culturales. En este sentido, ¿puede definirse un perfil literario de la revista? ¿Ese perfil es representativo del campo literario local? Parece que sí es representativo, pues la cantidad de textos y el origen de los mismos así lo demuestran. Se publicaron 34 números, en ellos aparecen 9 leyendas puestas en papel por seis autores; 13 relatos, de 10 escritores; y 46 poemas de 30 autores. Es decir, aunque no aparecieron escritos de creación literaria en todos los números publicados, en promedio vieron a luz dos textos por cada número. Al conformar estas estadísticas se decidió no considerar los textos tipo ensayo dentro de los textos de creación literaria, pues la mayoría de ellos no tienen una clara intención de ser ensayos creativos, están más cerca de ser ensayos periodísticos.

En poesía, los textos tienen la cualidad de fomentar la identidad chiapaneca, además de representar algunos valores éticos y morales implícitos en los textos. A continuación se ofrece una caracterización inicial de los textos publicados en *Chiapas*:

1. La mayoría de los textos fueron escritos en verso rimado. Un ejemplo de esta particularidad son las siguientes dos estrofas del poema «Así», de José Falconi Castellanos, publicado en el número 34 [25]:

Así como las nubes tormentosas  
se resuelven en aguas cristalinas,  
en rocío de amor sobre las rosas  
y en lunas de las fuentes campesinas.

Como la imprecación blasfema y dura  
se apaga en misticismos de un rezo,  
es así que mi carne, esencia oscura,  
se ha redimido en besos.

José Falconi construye las rimas a partir de intercalar los versos en una construcción donde el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto, en cada estrofa. También se observa, nuevamente, el uso de la luna como elemento constructivo de imágenes poéticas.

2. También hay poemas en verso libre, como los de Enoch Cancino Casahonda, o el de Rosario Castellanos publicado en reproducción facsimilar del documento hecho a mano, por supuesto transcrito en la misma revista número 29 [32]:

Yo no vine a decir grandes palabras  
no sé nada de Dios, ni del amor  
ni de la muerte.  
Vine a mirar la tierra como Adán la miraba,  
con su cuerpo.  
Vine a tenderme a orilla de los ríos  
y a dejarlos pasar.  
Vine a buscar mi corazón, hundido  
cerca de no sé qué grandes raíces  
que un animal oscuro lentamente devora.

3. En la mayoría de los poemas la extensión es corta, aunque los hay mayores, como el poema de Enoch Cancino Casahonda, «Canto a Chiapas» [núm. 12: 22-23]; el de Tomás Martínez, «Tríptico a la reina» [núm. 13: 16-17]; o, «Pichucalco», de José Gurría Urgel [núm. 33:45]. Los demás, generalmente, tienen una extensión entre tres y seis estrofas, de cuatro versos cada una. También hay poemas breves, tipo *haikai* o *haiku*; como el siguiente de Luis García Corzo [núm. 22 y 23: 37]:

## Huipil

Las manos indias tejieron  
lejanos cantares hondos  
y entre tela aprisionados  
cantan dos poemas redondos.

Además de breve, la temática hace referencia a uno de tantos aspectos regionalistas: la etnicidad chiapaneca. Asunto este que nos recuerda ese elemento nacionalista, impulsado por las instituciones culturales de México que hicieron de la imagen del indígena un personaje mítico. El autor logra darle un acento erótico al poema a través del último verso: «cantan dos poemas redondos», de obvia referencia a los senos de la mujer.

4. Temáticamente, los contenidos versan sobre aspectos localistas, algunos son de engrandecimiento o mitificación del pasado de los chiapanecos, como sucede con el «Palenque» de Francisco J. Lara [núm. 1: 33]. A continuación se reproduce la 2ª estrofa:

Milenios que se ahogaron en el sepulcro maya,  
Pero que aún fulguran en la leyenda de oro.  
Templos de la fantasía que el prestigio atalaya,  
Aunque cubran los siglos su nítido decoro.

Este localismo también hace uso de elementos naturales para construir las imágenes poéticas, de lo más notable es la segunda estrofa del poema «Verla nos recuerda lo dulce que nos habla», de Mariano Penagos Tovar [núm. 21: 41]:

Verla es sentir que el hombre que la mira  
está dispuesto a ser la geografía



de una vara de nardo,  
de un valle entre los brazos,  
de un rápido pensamiento que cultive  
la seda para ella.

No hay uso de modismos, pero la presencia de la naturaleza está en los textos y recuerda al trópico y a la selva, aunque la temática sea un camino rural, como en el caso del poema de César Camacho, «Sendero» [núm. 21], apreciable en la penúltima estrofa:

La rama que la savia vivifica,  
aunque la tueste el sol con sus rigores,  
sus brotes verdegueantes multiplica  
en espléndida fiesta de colores.

O aun cuando el poema tiene la intención de resaltar la figura de un hombre, de un amigo, observable en el siguiente fragmento del poema «A la memoria de Esteban Alfonso», de César A. Lara [núm. 21]: «Los siete colores de tu Montebello/ Forman su mortaja, que tiene destello/ De luz y ansiedad». Así se trate de poemas amorosos, o de corte sentimental, como ejemplo se presenta la 4ª estrofa del poema «Recogimiento espiritual», de Francisco Egremy Alcázar [núm. 22-23: 36]:

Si robé de los campos el murmullo  
y el secreto primor de lo salvaje,  
si aprendí los poemas del follaje  
y de las fieras el salvaje arrullo.

Por otro lado, la prosa fue abordada a través del relato, a veces con características de cuento, otras como crónica, o, llanamente, relatos. Hay una tercera vertiente en la recuperación

de la tradición oral, a través de la presentación de leyendas, una tendencia poco estudiada desde la literatura por sus vínculos con otras disciplinas como la antropología y la etnografía. En la prosa publicada en la revista *Chiapas*, vuelve a privilegiarse aquella que reúne características regionalistas. A continuación se ofrecen cuatro incisos que enfatizan parte de las características más comunes en los escritos:

a) La mayor cantidad de leyendas aparecidas en las páginas de *Chiapas*, rescatan parte del pasado local. Como sucede con el texto de Carlos Cáceres, «La mala mujer» [núm. 3: 20]; el escrito de Jorge Olvera, con características de un artículo periodístico: «La leyenda de Doña María de Angulo y las joyas coloniales de Chiapa de Corzo» [núm. 4: 16]; «La tizigua», de Augusto Gordillo [núm. 10: 20]; o «El caminante y El sombrero», de Carlos Selvas Sansebastián [núm. 21: 41].

En los primeros escritos publicados, el relato pasa como una transcripción de la leyenda recogida oralmente a ser puesta en un escrito, a veces con cierto encanto en la redacción. Más adelante, los autores le dan mayor importancia a la construcción de la anécdota con una serie de artificios. Por ejemplo, Augusto Gordillo hace cambios en la redacción de sus leyendas, es muy distinta la construcción literaria de «Quemada viva» [núm. 19: 28-29] a «La tizigua»; en «Quemada viva» Gordillo recurre a la ubicación del relato en una época concreta, más cercana a los lectores, y con ello le da un acento «histórico», propio de toda leyenda, pero resaltado desde la anécdota: mezcla la historia de un amor entre dos personajes del pueblo, que nace un bebé mitad mujer mitad carnero y que queman viva a la madre. Cierra incorporando como personajes a animales.

En esta línea de corte histórico está la leyenda publicada

por Jorge Rincón Torres, «Tipac-Mu o el gran guerrero». Ahí, el autor le da importancia principal al héroe, aunque este tiene cualidades que hoy diríamos son *holliwoodescas* [núm. 20: 26-27].

b) La publicación de narrativa es tardía, hasta el número 14 aparece el primer escrito, se trata de una composición sobre el amor: «El regreso a la vida» [24-25] de Luis García Corzo. Temática abordada nuevamente por este autor en el número 17, en «Dos caminos». En ambos casos la anécdota es lineal pero, en «Dos caminos», García Corzo la enriquece agregando variantes a la historia, pues aborda la diferencia de clases y la migración de la población rural a la ciudad. El sentido regionalista en los relatos está basado en la ubicación espacial de los sucesos narrados, sobre todo porque son situados en contextos rurales. Luis Suárez también escribe un relato de corte amoroso, la anécdota en «Amor y toros» [núm. 27: 47] se construye usando metáforas que hacen la comparación entre una corrida de toros y la relación de dos personas; el final, como en la fiesta brava, es trágico.

Miguel Ángel Palacios Rincón, en el número 15, hace presente el tema de la naturaleza en una narración titulada «La crecida del río» [20-21], aunque sigue la línea regionalista. En «Montebello, una noche junto al lago», Palacios Rincón utiliza la crónica para hablar sobre esa región geográfica [núm. 25: 4]. Por su cuenta, Mario Araujo Rodríguez hace lo propio al tomar como motivo principal a la naturaleza en «Lluvia» [núm. 24: 22], aunque el texto se acerca más a la prosa poética. Cierra esta temática el texto de Enoch Cancino Casahonda: «Ante el Sumidero» [núm. 27: 41], escrito en prosa. No tiene una clara intención poética, se acerca a una nota periodística, pero el tema central se impone y

lo convierte en un escrito de prosa poética, por ejemplo, cuando dice:

Y por eso sentimos que El Sumidero es fuerte, que es telúrico, enhiesto, desafiante, que de sus rocas brotan intentos de mañana, de obstáculos que vencer, de algo qué conquistar. Que hasta la misma espuma del Grijalva teje a veces filigranas de afán, asemeja un alfarero por venir, un panorama de pequeñas estructuras que se alargan.

Si Luis García Corzo se acerca a la ciudad a partir del tratamiento temático de la migración de los campesinos y hacendados a la ciudad, le toca a Jacob Pimentel abordar el cambio sufrido por las urbes, él aborda este tema en «Amigos viejos» [núm. 18: 32-33].

c) Hay dos casos excepcionales, dado que agregan otro elemento al tratamiento regionalista de las narraciones: el uso de modismos propios de la región, en el habla impuesta a los personajes de la acción. El relato «El barbero y los sastres» [núm. 24: 42], de Salvador Coutiño, aunque posterior, tiene la virtud de presentar la anécdota de manera lineal, maneja el humor, aunque el cierre no es acertado por terminar con una moraleja. En los diálogos inserta con temor el uso del pronombre *vos* y la conjugación correspondiente del verbo. Revistas antes, Edgar Robledo Santiago [núm. 21: 44], en «El llanto de bronce», presenta de manera interesante un texto regionalista donde utiliza expresiones locales. Por ejemplo:

- Tata, mi hijo está entregando ya su alma a Dios, vos que todo lo podés, curalo luego, por favor, tatita.

- Poneme tres pesos sobre la mano, tres huevos y una botella de trago y lo salvo tu hijo, dijo el adivino.

El relato es lineal y presenta el conflicto que se da a partir de la manipulación de las creencias del pueblo, pues el «brujo» les quita sus propiedades para sacarlos de problemas que se van presentado a la población. Un maestro lo enfrenta pero es muerto por quienes siguen al «brujo» del pueblo.

d) Por último, la participación de Armando Duvalier en prosa es relevante. Además de ofrecer un argumento atractivo, demuestra conocer el oficio y los artificios para la recreación de las anécdotas. Por ejemplo, en «Dedos de águila» [núm. 21: 48], un cuento escrito en primera persona, además de usar diálogos, maneja algunos artificios de construcción compleja, como la narración cercana de objetos: «LA COPA daba vueltas entre los dedos que se movían mecánicamente sobre la superficie de cristal». Oración con la que inicia el relato. Es un cuento de corte misterioso, vinculado con un asesinato. La anécdota es lineal pero da un salto en el tiempo, porque corta la primera parte con un cambio de día: el día siguiente, donde escribe la parte con la cual se construye el toque de misterio en la narración.

#### IV. *No hay final feliz*

*Chiapas* y los demás periódicos aquí expuestos son una parte del estudio de la literatura de ficción y la poesía publicada por autores radicados y nacidos en Chiapas. La prensa puede considerarse el lugar idóneo para la búsqueda de un perfil literario de esta región del país. En la prensa, también

se observa la relación establecida con el periodismo y la confusión derivada del ejercicio de escribir historias reales, poéticas o de ficción.

La tradición no es continua a pesar del esfuerzo realizado por las personas insertas en el medio. Ofrece una visión sobre el nacimiento y constitución de espacios específicos para la publicación de textos no periodísticos. Aunque la revista *Chiapas* fallece de muerte natural al terminar la gestión administrativa del gobierno en turno, su hermana, de mayores aspiraciones, *Ateneo*, intenta sustituirla y se convierte en el primer ejercicio de largo aliento. También fracasa, pero quienes participaron en *Chiapas*, luego en *Ateneo*, a la sombra del gobierno local, a través del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, le dan continuidad a través de *ICACH*.

La literatura local de Chiapas ha gozado de buena salud, así se observa desde finales del siglo XIX, pasando por los años incipientes del siglo XX, y cristalizan en la trascendencia de los creadores locales. No son, pues, efecto de la casualidad. Muchos de los nombres aquí puestos a consideración fueron quienes decidieron hacer su esfuerzo personal desde Chiapas y, seguramente, coincidieron con los escritores que hoy se consideran dentro de la escena de primer orden nacional. Así, la apuesta por la localidad conlleva, a veces, la no trascendencia de lo local.

En este sentido, *Chiapas*, como revista, se constituye en un referente necesario para el estudio de la literatura local. Es el primer medio impreso de publicación periódica, que tiene un perfil más cultural que informativo. Si bien le da espacio al ensayo y a la crónica, subgéneros cercanos a los textos periodísticos, la aparición constante de textos narrativos y poéticos, además de la gran variedad de autores, logran

ofrecer un catálogo de autores y de textos representativos de la época.

A diferencia de *El faraón* y de *El estudiante*, en la revista del Departamento de Prensa y Turismo del Gobierno de Chiapas, la noticia tiene un lugar mínimo. En *El faraón* el uso del arte poético para escribir, generalmente se condicionó a que tuviera la intención de informar o formar opinión, características esenciales de todo texto periodístico. Este factor también logra entretener, pues la creatividad propia del arte hace posible el uso del doble sentido de las palabras en los textos.

En tanto, *El estudiante* tiene como objetivo presentar información sobre lo que acontecía en el medio estudiantil. Si bien se acerca a que el aspecto cultural sea el tema predominante, se limita al ámbito de la institución educativa; por eso, este impreso puede considerarse un antecedente de *Chiapas*, en cuanto al contenido, aunque la revista pule el objetivo de difundir la cultura local y lo convierte en el eje de su contenido.

A estas consideraciones debe agregarse una más. La revista convoca y articula la publicación de textos generados por autores de diversos puntos geográficos del estado, por eso, en su contenido puede encontrarse una muestra representativa de la poesía y la narrativa escrita en Chiapas a mediados del siglo xx.

## BIBLIOGRAFÍA

Boergeson Jr., Paul W. 1994. *La lucha permanente: Arte y sociedad en La Espiga Amotinada*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.

Lechuga Chávez, Alejandra 2005. *Sin título*. Tesina. México: Universidad Autónoma Metropolitana. <http://148.206.53.231/UAMI12353.pdf> (Extraído el 25 de diciembre de 2012).

Morales Bermúdez, Jesús 1997. *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Ruiz Pascacio, Gustavo 2000. *Los designios de la Diosa. La poética de Efraín Bartolomé*. México: Tierra Adentro.

— 2000. *Los fantasmas de la carne. Las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Ruiz-Pérez, Ignacio 2011. *Fiesta de pájaros. Edición crítica*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Sepúlveda, Roberto (coord.) 2000. *Arte moderno y contemporáneo de Chiapas*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas - CONACULTA.



Vásquez Aguilar, Joaquín 2010. *En el pico de la garza más blanca. Edición crítica*. José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas - UNACH.

— 2010. *Poesía reunida. Edición crítica*. Luis Arturo Guichard. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas - Ed. Juan Pablos.

Vazquez Olivera, Mario 2010. *Chiapas, años decisivos. Independencia, Unión a México y primera República Federal*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

*El clavel rojo* 1901. Núm. 4. Tomo 1 (Comitán), Chiapas. 11 de agosto.

*El eco* 1908. Núm. 3 (Tuxtla Gutiérrez), 16 de abril.

*El estudiante* 1942. Núm. 1. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 22 de abril.

— 1942. Núm. 2. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de mayo.

— 1942. Núm. 3. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de mayo.

— 1942. Núm. 4. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de junio.

— 1942. Núm. 5. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de junio.

— 1942. Núm. 6. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de julio.

— 1942. Núm. 7. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de julio.

— 1942. Núm. 8. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de agosto.

— 1942. Núm. 9. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de agosto.

- 1942. Núm. 10. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de septiembre.
- 1942. Núm. 11. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de septiembre.
- 1942. Núm. 12. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de octubre.
- 1942. Núm. 13. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de octubre.
- 1942. Núm. 14. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 1 de noviembre.
- 1942. Núm. 15. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de noviembre.
- 1942. Núm. 16. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de diciembre.
- 1942. Núm. 17. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de diciembre.
- 1943. Núm. 18. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 6 de enero.
- 1943. Núm. 19. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 20 de enero.
- 1943. Núm. 20. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 6 de febrero.
- 1943. Núm. 21. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de marzo.
- 1943. Núm. 22. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 5 de abril.
- 1943. Núm. 23. *Época* I (Tuxtla Gutiérrez), 9 de mayo.
- 1943. Núm. 24. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 5 de junio.
- 1943. Núm. 25. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 7 de julio.
- 1943. Núm. 26. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 20 de agosto.
- 1943. Núm. 27. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 1 de septiembre.

- 1943. Núm. 28. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 20 de octubre.
- 1943. Núm. 29. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 3 de diciembre.
- 1943. Núm. 30. *Época* II (Tuxtla Gutiérrez), 19 de diciembre.
- El faraón*. Año 1. Núm. 3 (Tuxtla Gutiérrez), 1 de octubre.
- 1944. Año 1. Núm. 4 (Tuxtla Gutiérrez), 15 de octubre.
- 1944. Año 1. Núm. 5 (Tuxtla Gutiérrez), 29 de octubre.
- 1944. Año 1. Núm. 6 (Tuxtla Gutiérrez), 12 de noviembre.
- 1944. Año 1. Núm. 7 (Tuxtla Gutiérrez), 26 de noviembre.
- 1944. Año 1. Núm. 8 (Tuxtla Gutiérrez), 28 de diciembre.
- 1945. Año 1. Núm. 9 (Tuxtla Gutiérrez), 10 de enero.
- 1945. Año 1. Núm. 10 (Tuxtla Gutiérrez), 25 de enero.
- 1945. Año 1. Núm. 11 (Tuxtla Gutiérrez), 11 de febrero.
- 1945. Año 1. Núm. 12 (Tuxtla Gutiérrez), 8 de marzo.
- 1945. Año 1. Núm. 13 (Tuxtla Gutiérrez), 12 de abril.
- 1945. Año 1. Núm. 14 (Tuxtla Gutiérrez), 8 de mayo.
- 1945. Año 1. Núm. 18 (Tuxtla Gutiérrez), 22 de julio.
- 1946. *Época* III. Núm. 9 (Tuxtla Gutiérrez), 29 de septiembre.
- 1946. Núm. 20 (Tuxtla Gutiérrez), 2 de noviembre.

— 1946. Núm. 21 (Tuxtla Gutiérrez), 24 de noviembre.

— 1946. *Época* II. Núm. 23 (Tuxtla Gutiérrez), 24 de diciembre.

Revista *Chiapas*. Núm. 1 (Tuxtla Gutiérrez), abril 1949.

— Núm. 2 (Tuxtla Gutiérrez), mayo 1949.

— Núm. 3 (Tuxtla Gutiérrez), junio 1949.

— Núm. 4 (Tuxtla Gutiérrez), julio 1949.

— Núm. 5 (Tuxtla Gutiérrez), agosto 1949.

— Núm. 6 (Tuxtla Gutiérrez), septiembre 1949.

— Núm. 7 (Tuxtla Gutiérrez), octubre 1949.

— Núm. 8 (Tuxtla Gutiérrez), diciembre 1949.

— Núm. 9 (Tuxtla Gutiérrez), enero 1950.

— Núm. 10 (Tuxtla Gutiérrez), febrero 1950.

— Núm. 11 (Tuxtla Gutiérrez), abril 1950.

— Núm. 12 (Tuxtla Gutiérrez), julio 1950.

— Núm. 13 (Tuxtla Gutiérrez), agosto 1950.

— Núm. 14 (Tuxtla Gutiérrez), septiembre 1950.

— Núm. 15 (Tuxtla Gutiérrez), octubre 1950.

— Núm. 16 (Tuxtla Gutiérrez), noviembre 1950.

- . Núm. 17 (Tuxtla Gutiérrez), diciembre 1950.
- . Núm. 18 (Tuxtla Gutiérrez), (*s.d.*) 1950.
- . Núm. 19 (Tuxtla Gutiérrez), febrero.
- . Núm. 20 (Tuxtla Gutiérrez), marzo 1951.
- . Núm. 21 (Tuxtla Gutiérrez), abril 1951.
- . Núm. 22-23 (Tuxtla Gutiérrez), junio 1951.
- . Núm. 24 (Tuxtla Gutiérrez), julio 1951.
- . Núm. 25 (Tuxtla Gutiérrez), agosto-septiembre 1951.
- . Núm. 26 (Tuxtla Gutiérrez), octubre 1951.
- . Núm. 27 (Tuxtla Gutiérrez), noviembre-diciembre 1951.
- . Núm. 28 (Tuxtla Gutiérrez), enero 1952.
- . Núm. 29 (Tuxtla Gutiérrez), febrero-marzo 1952.
- . Núm. 30 (Tuxtla Gutiérrez), abril-mayo 1952.
- . Núm. 31 (Tuxtla Gutiérrez), junio-julio 1952.
- . Núm. 32 (Tuxtla Gutiérrez), agosto-septiembre 1952.
- . Núm. 33 (Tuxtla Gutiérrez), octubre 1952.
- . Núm. 34 (Tuxtla Gutiérrez), noviembre 1952.



## APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Mario Nandayapa

### *Introducción*

El presente ejercicio intenta revisar cómo se han conformado las categorías de la estética para comprender los momentos y disposiciones del arte a lo largo de la historia, como un primer punto de partida de carácter teórico. No se trata, sin embargo, de una visita historiográfica de la estética, sino una mirada crítica ante los constantes quiebres epistemológicos que ha traído consigo esta disciplina. La presentación de los datos más relevantes se efectuarán a partir de la observación de los cambios en las lógicas que soportan el análisis estético, volcándose el interés, por ende, no en hallar un consenso de aquel orden, sino en posicionarse desde el problema de la estética como núcleo desintegrador de posturas rígidas.

Para poder formalizar cualquier análisis, resulta pertinente efectuar el siempre necesario ejercicio de consulta etimológica del término *estética* y, así, en función de la raíz de

la palabra darle una determinada connotación que fungiría como elemento recepcional y al mismo tiempo creativo.

La idea de dotar de literalidad a lo estético pretende demostrar, de manera subrepticia, que la estética depende en gran medida de lo datado. La literatura debe a la estética el valor de lo hegemónico y la estética debe a la literatura el valor de hacer imperecederos los valores históricamente formulados. Literatura es estética, finalmente, como un brazo de las artes, y ambas se conjugan en momentos cruciales, sobre todo, cuando se le quiere restar importancia a esta última. La literatura y la estética se compenetran, por primera vez, a parir de la consideración del texto literario como discurso retórico (Horacio). Sin embargo, será hasta Hegel y el Romanticismo alemán, fundamentalmente, cuando surja la idea del texto literario como estético. De todos modos, juntas, estética y literatura, la tarea resulta quimérica en su compendio.

A lo largo de este escrito se tratarán de recoger las etapas más significativas del proceso estético contemporáneo; desde la génesis del término *estética*, su asentamiento en lo literario como objeto de estudio palpable desde múltiples visiones, el dominio estético occidental desde el capitalismo y, luego, su entrada polifónica a un escenario que parecía hermético. Tal inserción es lo que produce un análisis exhaustivo de las obras más representativas de lo estético de Bajtín, Lukács, Marcuse, Jameson, McLuhan, Eco e Eagleton; mensaje universal desde un centro ubicado en el lado occidental del mapa, hacia un margen que es hoy el resto del mundo.



### *El término estética en su génesis*

La *estética* es reconocida también como «*Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*» y «*Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico*» [Borges, 1985: 170], abriéndose paso, de ese modo, un término que es fundamental para conocer los alcances de la estética hoy. Tal término es la palabra *ciencia*.

La estética nace junto con la humanidad, a partir de la percepción de la naturaleza de lo bello, pero su autonomía como disciplina data de unos 200 años, aproximadamente. Antes la estética era asociada, indisolublemente, con el término *belleza*, relegándola al plano de la mirada, lo deleitable, monovalórico. Una indagación histórica sitúa al término *estética* desde tiempos inmemoriales, con *data prima* en el siglo xx a.n.e., aproximadamente, adscrito en la etapa denominada *animista*. Dicho período se definía por el poder nominal que se le atribuía a los objetos (nombre como derivación de la entidad) y constituye una etapa meramente pre-racional. Con este ejercicio patronímico se pretendía captar o dominar lo real, presentándose un riesgo vital para el objeto; la pérdida de tal bautizo ante la imposibilidad de su data escrita. El camino, desde allí, fue inscribiéndose en lo narrativo, presentando, así, la garantía de que los relatos (las estéticas, finalmente) fueran imperecederas. Comienza, así, la etapa de la *mitología*, cercana al siglo xii a.n.e. Se trata de un momento cronotópico y actancial, donde el sujeto construía sistemas taxonómicos que le avalaran cierta sistematización y jerarquía; una axiología de su sistema social y artístico; nace, así, una suerte de estética a partir de la autoconstricción y la moralidad, volcándose la producción

artística hacia un modelo valórico y canónico que plasmara el ideal de una época.

Gradualmente esta característica fue perfilándose hacia el siglo v a.n.e. y junto con el nacimiento de la filosofía se genera un discurso ensayístico que permite el análisis de una nueva lógica que cuestiona las verdades mitológicas antecesoras. Junto con el alfabeto fonético, el panorama estético comienza a delinearse con mayor precisión. El alfabeto trae consigo la abolición de los axiomas; toda creencia predecesora incurría en el error instalándose, por ende, un nuevo sistema y género discursivo: el ensayo. Por fin el lenguaje puede ser acopiado, reproducido y categorizado. La palabra escrita conlleva, inefablemente, a la etapa de escrituración máxima que es la de la *religión*, periodo más identificable en lo histórico a partir del siglo iv n.e. y el nacimiento del catolicismo. La escritura religiosa también inscribe un tipo de estética particular y ya puede percibirse la estética como una trastienda social: la visión estética que define la sociedad marca el ritmo del canon en cada época.

Todas estas etapas; la animista, la mitológica y la religiosa, representaban el imperio de lo monofónico y monológico, al aprisionar con todas sus fuerzas lo sublime. Este periodo narcisista, donde el ser humano necesita imperiosamente oírse a sí mismo, imposibilitándose en el lenguaje de la alteridad, durará hasta el siglo xvi aproximadamente. Sus códigos más palpables transitarán por la ejecución de un estilo altisonante que no se permeaba con la palabra popular. La estética era proyectada por los grupos de poder situados desde lo *serio* y tal característica se alojó con ímpetu en la humanidad hasta los albores de la modernidad. Paulatinamente los géneros denominados *altos* y *bajos* (donde confluyen registros y niveles) comienzan a despintarse como

entidades soberanas para unirse en las producciones, particularmente literarias.

Es de ese modo como Lope puede teorizar acerca de la tragicomedia en el centro mismo de sus obras (también Cervantes) y, de la mano de otros productores, lo sublime se *patetiza* y comienza a sentirse la llegada de la fragmentación en todos los discursos artísticos; entre ellos el de una estética naciente. En pleno racionalismo ocurre una crisis inadvertida, no reconocida: la disyunción y fractura de la modernidad, advirtiéndose los primeros discursos científicos y filosóficos cohesionados. Es desde ese punto y hacia delante que ya se perciben ordenaciones más palpables de un discurso estético:

Quien introdujo el término *estética* fue Alexander Baumgarten en el siglo XVIII. El significado etimológico de esta palabra, de origen griego, corresponde aproximadamente a *percepción*. El objetivo de Baumgarten era fundar una disciplina destinada a estudiar la percepción de todo tipo de imágenes. Sostenía que las actitudes suscitadas en contacto con las obras de arte tienen un carácter exclusivo, no precisamente racional, ya que la belleza y la perfección que encontramos en las obras artísticas no radican en conceptos o constructos lógicos de tipo cognitivo-instrumental, sino en impresiones de tipo sensorial, inefables en cierta medida. De esta manera, al introducir en el estudio «científico» del arte el dualismo *constructo intelectual vs impresión sensorial* Baumgarten dio origen a la estética como disciplina teórica [Santagada, 2004: 59].

Nuevamente la estética es relacionada con el plano científico, intentándose un encuentro entre lo inasible y lo concreto. Pero, ¿de qué modo podía la estética plantearse desde un gobierno disciplinario y no cargar con el gravamen de la ciencia y de la filosofía?

La gran fisura sufrida por el lenguaje racionalista es protagonizada por el discurso filosófico *versus* el científico. Esto ocurre en el momento en que la filosofía se torna abstracta y la ciencia busca aplicaciones. Tanto las *palabras* como las *cosas* buscaron caminos diferentes y tales contrastes fueron enfatizándose durante el siglo xx. Sin embargo, nada en relación con la discusión estética del siglo xxi hubiera sido posible si hace dos siglos Baumgarten y Kant no hubiesen inaugurado un proyecto de metafísica subjetiva moderna:

Esta disciplina había definido su programa a partir de la investigación kantiana de la facultad de juzgar y, más específicamente, de los juicios estéticos reflexivos y reflexionantes, esto es, de los juicios de gusto en tanto juicios que se refieren no al objeto, ni a una representación externa —a la obra de arte— sino a la representación que surge en el interior del sujeto a propósito de la representación de un objeto [Santagada, 2004: 72].

Con esta noción de estética se sitúa un nuevo fenómeno a considerar: el sujeto. La obra de arte es inmanente a una expresión dependiente del individuo, y la observación de dicha obra se hará en diferentes planos; no en torno a su carácter autónomo, no en la recepción por parte de otro sujeto, sino en la conjunción de elementos que traen consigo la experiencia creadora de un sujeto específico. Atrás quedan, además, las apreciaciones estéticas que circundan lo sublime, lo bello como valor articulador, como armonía. Nuevos discursos exploran lo grotesco, la disonancia y lo posmoderno como valor rupturista, ya más dialógico y polifónico. No existen cánones de belleza que perseguir; se entiende que no solo existe una estética, sino multiplicidad de estéticas que pueden convivir armoniosa-

mente en un mismo escenario: el de la creación artística. Nuevos nombres exploran estas nociones estéticas desde el problema de la misma. Algunos de ellos serán revisados a continuación.

### *Anatomía de una estética contemporánea*

Observar el cuerpo humano resulta una suerte de mapa que ilustra hacia qué zonas dirige el hombre su atención, el resultado cae tal vez en lo metonímico o bien en una concepción metafórica. Ciertos exponentes de la estética contemporánea se centran en lo meramente instituido; en los procesos mentales que derivan en taxonomías racionales que expliquen el mundo. Otros lo hacen desde su intuición, su pecho; intentando con esto una explicación más noble a las causas veleidosas de la estética. Otros lo hacen con sus puños (marxistas principalmente, que ven en la producción social un reflejo estético imponente). Por otro lado hay quienes se detienen en el placer y la felicidad, no como goce artístico, sino como derivación de complejos procesos que repercuten en lo estético. La mirada está puesta sobre la estética; mirada hacia el pasado. Los pies están puestos sobre la estética; pasos hacia el futuro. La red de escritos analizados aquí serán abordados desde este aspecto, desde los fragmentos del hombre que no hacen sino completarlo.

### *Múltiples voces: Mijaíl Bajtín*

Si bien toda la teoría literaria occidental se ha edificado sobre bases aristotélicas (esencialistas y reduccionistas), la

propuesta de Bajtín transita por sistemas contruidos por su propia terminología, basada en el diálogo y la respuesta, considerando su entorno social. Existe, hoy en día, un sistema definiblemente bajtíniano: nutrido y complejo, basado en un vasto conocimiento histórico. Dentro de este sistema bajtíniano sobresale la noción de interdiscursividad (mal traducida como intertextualidad, puesto que no se trata de establecer relaciones y dialogismo entre textos –meramente estructural–, sino entre discursos), y la noción de macrodiscursividad en oposición a lo microtextual. Se trata de una estética de lo universal y no de lo particular, de lo integrador y polifónico.

Bajtín bautiza a su análisis como «translingüística», trabajando con unidades de comunicación literaria, no simplemente con unidades de lenguaje lógicas. Dado que la historia literaria es una sucesión de sistemas genéricos inestables y en contradicción, Bajtín apunta su atención hacia las situaciones en movimiento, no capturables. De aquella teoría se deriva la idea de que toda palabra lleva consigo dos o más voces, rompiéndose lo monista en todos sus espectros. De lo único, Bajtín detecta lo doble y pronto lo múltiple. Las primeras etapas de la historia datan un interés monológico (narcisista), donde prima un solo estilo (canonizado – canonizador) y el dialogismo se relegaba a los bajos niveles de creación y percepción. Bajtín, sin embargo, recoge la noción posmoderna de ruptura de lo único para abrirse a la entrada del Otro: Yo sujeto soy hablado por el lenguaje. Si bien existe una pequeña invitación a la otredad, no palpita aún con fuerza, por ejemplo, una novela completamente polifónica (salvo, tal vez, en Dostoievski), donde el sujeto resulte efectivamente desinteresado e impulsado por el amor.

Una relación infranqueable: lo polifónico es democracia, el bien común distribuido a todos por igual. Lo mono-

lógico, por ende, se relacionaría a los grandes círculos de poder, al *Stablishment* y al canon.

De lo anterior subyace una percepción estética que da cuenta del proceso social detrás de esta; una construcción que implica la concreción de la cultura siempre en construcción:

Estudio de la cultura (o de una esfera de ella) a nivel del sistema y a nivel más alto de la unidad orgánica: unidad abierta, en proceso de formación, no solucionada y no preformada, capaz de perecer y de renovarse, capaz de trascenderse (o sea de rebasar sus propios límites) [Bajtín, 1982: 357].

La estética es estudio transversal de la cultura, puesto que se la atraviesa desde los sistemas, desde la apertura de unidades siempre en construcción y constante revisión. La estética, *ergo*, será construida a partir de la experiencia social, de las múltiples voces que conforman la cultura. Se opone y propone un modelo estético diferente esta vez: no existen jerarquías del pensamiento. Esto se condice con la idea de que estética es la recopilación de las experiencias sensoriales del hombre en la esfera de lo artístico (arte como reflejo de todo lo que lo rodea). Si el arte se traza en todos los lienzos de la vida cotidiana, la estética también se encuentra alojada en los mismos lugares. La cosmovisión sufre un sismo importante:

Testigo y juez. Con la aparición de la conciencia en el mundo [en el ser], o tal vez ya con la aparición de la vida biológica [...] el mundo [el ser] se cambia radicalmente. [...] El acontecimiento del ser en su totalidad [acontecimiento que no puede ser concluido] se vuelve totalmente diferente, porque sale al escenario de la existencia terrenal, por vez primera, el per-

sonaje nuevo y principal del acontecimiento, que es testigo y juez [1982: 359].

La experiencia estética implica ser testigo y juez; ejecutor y receptor de lo artístico, y Bajtín postula esto de manera soberana y progresista. El camino hacia convertirse en testigo y juez implica superar los miedos (y falsas esperanzas) impresos por la retórica y adentrarse en el mundo del arte y el conocimiento, los cuales son verdaderos y buscan la liberación de los sentimientos. La estética debiera plantearse como una disciplina fiel a la verdad del objeto:

El objeto mismo no participa en su imagen. La imagen viene a ser, para con el objeto, o bien un golpe externo, o un don exterior, un don injustificado, hipócritamente lisonjero. El que alaba una imagen se funde con la mentira que su objeto profiere acerca de sí mismo: oculta y exagera. La condición por principio *in absentia* de la imagen. La imagen oculta el objeto y, por consiguiente, hace caso omiso de su posibilidad de cambiar, de ser otro [Bajtín, 1997: 359].

Las imágenes que pueblan el mundo son reflejos arbitrarios (monológicos) y de la participación dialógica del sujeto se construye un mundo justo y estéticamente interpretable. Las experiencias vívidas del hombre en torno al arte, la cultura y las expresiones estéticas son muestra de la verdad que propone Bajtín. De lo arbitrario germina la falacia. Dado que el mundo está poblado de múltiples voces, es necesario oírlas todas para habitar en lo auténtico. La palabra es el lugar donde se reside, se dialoga, pero también es lugar de una lucha dicotómica constante. Si todos somos hablantes, narradores, siempre acudimos



a la palabra del otro. La vida es paráfrasis. Arte y vida están unidos indisolublemente; como mancomunidad de una estética (reorganización de los elementos del mundo ligado a lo simbólico, lo real y lo imaginario –forma y contenido) y una ética (creación artística a nivel pragmático). Por silogismo, se extrae que el arte es paráfrasis; el respeto y la convivencia con el discurso del otro: la polifonía, indudablemente.

*Estética en la cotidianeidad: Georg Lukács*

La lectura de los *Prolegómenos a una estética marxista* de Georg Lukács convoca a una integración de lo estético en el ámbito de lo cotidiano, de su inmediatez y su capacidad de llevarla un paso más adelante. Estar inmersos en lo habitual implica una revisión de la historia por cuanto el hombre que trabaja es el forjador de dicha historia, configurador del mundo, que sobresale de lo otorgado. Asuka Hatano apunta:

La *estética* lukácsiana busca determinar la especificidad de lo estético en términos radicales mediante la reconstrucción genética del conjunto de las capacidades y actividades humanas. La verdadera génesis recién empieza a encontrar su inicio cuando la sociedad y el ser se aferran desde su raíz. Y la raíz de la historia es el hombre que trabaja, que crea, que configura su mundo y supera lo dado. De lo que se trata aquí es de recuperar el método de Marx, ya no descender del cielo de las ideas a la tierra de los hombres, sino ascender de la tierra de los hombres reales y actuantes en su proceso vital al cielo [2004: 197].

Como la conformación estética se percibe unitaria, del mismo modo la recepción de las obras presupone un consenso. Cualquier obra de arte exige ser recepcionada, y de la mano de ello, si es *perfecta*, impondrá solo un tipo de receptividad. Esto es postulado como algo positivo, puesto que no se trata de crear categorías excluyentes (como las entregadas por Eco o Bajtín en cuanto a la apertura de las obras) sino que esto llevaría a la extensión de perspectivas y de las relaciones de los hombres:

[...] dentro del sujeto creador se decide dónde y cómo hay que trazar líneas divisorias, poner distancias, síntesis unificadoras, etc., con objeto de realizar en la materia real aquellas generalizaciones concretas, sensibles y significativas, que son capaces de hacer de su objetividad –sin destruir su auténtico *En-sí* una animada refiguración del hombre y de sus actos [Lukács, 1982: 282].

Es así como el reflejo estético resulta un replanteamiento de la realidad objetiva, pero en el problema del en-sí y el para-nosotros de las objetivaciones toma una nueva fisonomía. En el arte el hombre produce un mundo que solo tiene existencia en tanto es para el hombre. La esencia del reflejo estético se cimienta indispensablemente en que alza la unidad sensible y significativa de lo humano y su íntegra y contradictoria riqueza a un efecto sugestivo. En la obra de arte, lo que el hombre ha entregado generosamente a la realidad objetiva (y a la realidad de sí mismo y de sus semejantes) en las diversas formas de la enajenación, aquello por lo cual posee él en cada momento su propia riqueza de pensamiento y sentimiento, se retrocapta ahora en el sujeto, y el mundo se vive como mundo propio del hombre, como posesión que ya nunca puede perderse. En

estos dos actos inseparables nace, se difunde y se profundiza la autoconciencia humana y el acto estético.

Existe una tensión fundamental que permite la germinación de las estéticas: la realidad, su reflejo y la reproducción mental es la única lógica de continuidad y discontinuidad, de tradición y revolución. Este es un método necesario para la estética: provocar escisiones permanentes en lo dado; superación de lo dado, ya se ha dicho. El hombre posee tres caminos para la superación de lo dado:

1. Artístico: no puede separarse del lenguaje.
2. Trabajador: objetivación de la vida; inserción en lo cotidiano.
3. Pensador: dominador (nominador) de su entorno.

Existe un énfasis particular en el camino del trabajador, puesto que el trabajo presupone lo teleológico, logra reunir lo teórico-práctico (ser+vida cotidiana), permite interactuar en la cultura y es mediante el trabajo que se logra una síntesis mejor. Tanto la ciencia como el pensamiento dependerán del trabajo; categoría de la realidad (no categoría lógica). El trabajo cumple la función de inicio del desarrollo de la humanidad y, al mismo tiempo, de motor de desarrollo. La estética en Lukács comprende los conceptos de *cotidianeidad*, *estructuras de la vida cotidiana* y *trabajo*, apuntando directamente hacia la felicidad del ser humano:

Lukács explica la génesis de la esfera estética como un proceso que se origina en la necesidad de vivir un mundo a la vez real, objetivo y adecuado a las más profundas exigencias

del ser humano. El hombre experimenta la necesidad de volver a traer teleológicamente el mundo a su propia condición humana, a situarlo en la totalidad de los fenómenos y experiencias en relación con sus propios impulsos y aspiraciones [Hatano, 2004: 199].

Vivir en un mundo real y adecuado implica la intervención de una fuerza productora siempre emergente; el brazo fuerte del trabajo que forje el deseo de entregarse y superar la realidad como se ha dado, simultáneamente.

*El instinto y el placer:  
las vísceras de Herbert Marcuse*

Adentrarse en el universo de *La Dimensión estética* del esteta alemán implica la comprensión inmediata del postulado de que el «[...] concepto de la estética es el resultado de una “represión cultural” de los contenidos y verdades que se oponen al principio de actuación» [Marcuse, 1981: 163], es decir, la estética ha sido históricamente privada del sujeto, basándose casi íntegramente en lo objetual, puesto que el individuo realizaría aportes o contribuciones a partir de lo sensorial (sensual) y esto llevaría a lo estético al escenario del descontrol. Y es que remotamente (y con resabios aún hoy), los valores estéticos funcionaban en la vida como ornamento o prominencia cultural; lugar en el cual no cabía el pueblo. Tal término, para Marcuse [1981: 163], debe recordar su sentido y función originales:

Esta tarea envuelve la comprobación de la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad [...]. En ella, aspira a un campo que preserva la

verdad de los sentidos y reconcilia, en la realidad de la libertad, las facultades «inferiores» y «superiores» del hombre: la sensualidad y el intelecto, el placer y la razón.

Ciertos factores en el hombre han sido inhabilitados; el placer y el goce son reprimidos (junto con otros impulsos humanos). Con el fin de desarrollar una sociedad estratificada, ordenada y en pos del orden y el desarrollo económico. El trabajo se vería interrumpido si el hombre diera rienda suelta al hedonismo, pero el sacrificio mayor ocurre en ese instante, donde el hombre no puede enfrentarse a la verdad, lo vívido, porque se le han puesto trabas a sus impulsos.

Se anexa al pensamiento de Marcuse, una revisión de los planteamientos del psicoanálisis temprano, donde se divisaba una postura acerca del eros como contienda de lo irracional.

Marcuse [1981: 169] corrige la pesimista teoría cultural de Freud, considerando la posibilidad de entender la cultura no como sublimación represiva, sino como libre autorrealización del *eros* (principio del placer, el elemento lúdico del juego), por medio de la capacidad humana que, para Freud, escapa al principio de realidad, es decir, de la fantasía.

La realidad en Marcuse es constreñimiento externo e interno, y lo es porque en el plano de lo real se alojan las leyes y normas. La libertad del hombre se logrará únicamente por la soltura de tal coerción, mediante la liberación de la realidad preestablecida. El hombre se libera al restarle seriedad a la realidad y cuando sus necesidades (satisfechas en el plano de lo real) se aligeran:

La realidad que «pierde su seriedad» es la inhumana realidad de la necesidad y el deseo insatisfecho, y pierde su seriedad

cuando la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin trabajo enajenado. Entonces, el hombre es libre para «jugar» con sus facultades y potencialidades y con las que la naturaleza, y solo «jugando» con ellas es libre [Marcuse, 1981: 175].

Las facultades del hombre son proyecciones múltiples y ponerlas en juego es creación de múltiples estéticas en potencia. De ese modo, el mundo se transformaría en despliegue amplio de la belleza, lo agradable y placentero. Ahí radica la noción de placer: en la libertad.

El momento histórico que palpita en Marcuse recibe el influjo del pasado como revisión crítica de las nociones de civilización y estética (antiguamente, la estética, relacionada con las libertades sensuales del hombre era considerada barbarie):

[...] la civilización ha subyugado la sensualidad a la razón de tal manera que la primera, si se afirma a sí misma, lo hace en formas destructivas y «salvajes», mientras la tiranía de la razón empobrece y barbariza a la sensualidad [1981: 174].

Marcuse recoge cuidadosamente (y comulga, por cierto) los postulados de Schiller, quien direcciona su atención a las redes del poder que convocan a una sociedad cohesionada, libre del lema libertario izado por las artes (tal vez las estéticas y las vanguardias, escenarios de lo sensual). Recogiendo los postulados del mismo Schiller, Marcuse percibe la dirección del cambio hacia un orden no más represivo:

- Transformar la fatiga como sinónimo de trabajo, en juego. Además, redireccionar la productividad represiva en despliegue.
- Sublimar la sensualidad o el impulso sensual y, al

mismo tiempo, desublimar la razón o el impulso de la forma.

- Conquistar el tiempo, porque este, perecible, destruye la gratificación duradera.

Estos elementos, conciliados (en una suerte de dialéctica) son homologables a los principios de *placer versus realidad*. Comienza a dibujarse la estructura de la estética como tercer momento sintético, de unión de elementos aparentemente irreconciliables (sujeto-objeto, contenido-forma, intuición-razón, etcétera) y, de ese modo, la estética es siempre superestructura que corona todos los momentos del hombre.

### *La mirada: Umberto Eco*

Fijar la mirada en el objeto significa volver la misma sobre el sujeto inefablemente. Es conocido por todos el vasto trabajo semiótico de Eco, el cual refleja una manifiesta (pre)ocupación en torno al signo como capacidad comunicativa entre los seres humanos. Los signos, a su vez, comparten dos dimensiones correlativas, donde se enlaza el sujeto creador de dicho signo y el signo mismo; objeto y sujeto se sueldan en una unidad que refleja una concepción del mundo en particular. Históricamente se ha observado al arte como modo reflejo de la realidad del hombre de sus intereses y cosmovisiones. Tal es el campo a explorar en Eco: su mirada sobre el *signo*, sobre el arte mismo, y cómo se configuran nociones estéticas a partir de dichos espacios. Eco sortea la imposibilidad de discernir el concepto de estética y traslada el discurso a una feno-

menología de los medios comunicativos. Esa disciplina inhabitual que es subyugante, agitadora y que envuelve es entonces analizable; sobre todo, es interpretable.

En 1962, el filósofo italiano introdujo en el discurso de nuestra cultura occidental la noción de *obra abierta*, que desde entonces ha tenido gran difusión y éxito crítico. El concepto de Eco se ha empleado con abundancia y ha permitido la comprensión de un fenómeno particular del arte del siglo xx (incluida la literatura), así como la relación nueva que se establece entre la obra y el lector. La teoría de Eco ha tenido continuaciones en otros teóricos, que la han tomado para extenderla en aspectos que no eran los primigenios. Incluso el propio autor ha desarrollado, posteriormente, la problemática sobre la *función del lector* en lo que se denomina literatura. En general, la teoría del semiótico parte de suponer que el lector no asume una función pasiva frente al texto literario (o frente al cuadro, la composición musical, etcétera), sino que colabora en su construcción.

En otras palabras, y refiriéndonos exclusivamente a la literatura como manifestación artística, diríamos que la obra viene a ser el producto de una lectura y de un texto; la lectura *crea* la obra en el momento en que entran en relación con el lector y texto escrito. A partir de ello acaba por desmoronarse la antigua idea de que la lectura es pasiva, meramente receptiva, y que el receptor es un lector acomodado únicamente a las intenciones y designios de un autor. En términos semióticos, el lector dispone de ciertos signos designados por un autor y, frente a ellos, el receptor goza de cierta libertad para ordenarlos de manera instintiva, valorativa o intencionada. Pero solo se trata de *cierta* libertad, puesto que Eco postula que de algún modo, existe arbitrariedad dentro del texto; impuesta por el propio escritor, quien delimita las posibili-



dades interpretativas en el lector, al demarcar un territorio lecto-interpretativo.

En su *Obra Abierta*, Eco posiciona su mirada en todos los ángulos, comenzando su digresión ensayística hacia el pasado; cuál es el escenario desde Platón y el papel de la subjetividad, en los tiempos del medioevo junto con el desarrollo del alegorismo pero la inserción de monovalores y jerarquías, pasando luego por la forma abierta barroca y los primeros signos de una apertura a los contrastes, para asentarse con mayor fuerza entre el clasicismo y el iluminismo, donde el arte es sentido vago y significado impreciso. Más adelante, en el simbolismo, se presentan las primeras poéticas conscientes de una obra abierta, evitándose por todos los medios de poseer un sentido único de obra y donde lo indefinido es deseable.

Eco propone una definición de apertura en la obra:

[...] hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos *a priori* en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aún en vista de resultados diferentes y múltiples [Eco, 1979: 97].

Del mismo modo, la estética se plantea como organismo abierto, inacabado, en busca de constantes articulaciones, tensiones y abolición de arbitrios. Pero la tarea, en la estética, no depende del lector común. Eco hace mención de la tarea de la estética por parte de tres etapas de análisis: i) crítica, ii) descripción de experiencias (como procesos correlativos en ascenso), siendo el camino para poseer un discurso gradualmente crítico, iii) historiográfico, y iv) filosófico. La lectura no basta. De ese modo, simplemente

se estaría estacionado en el primer estadio: el del análisis. Otra característica, homologable entre la *obra abierta* de Eco y las nociones de estética, se alojaría en la tripartición de los momentos de la obra:

1. Obra / Estructura cerrada: es textualismo, el fin de la modernidad. Implica hablar de TAL texto de TAL autor en específico. Es un punto.
2. Obra / Estructura abierta: en este momento se halla Eco, planteando las posibles operaciones que podría efectuar el receptor. Es un circuito.
3. Obra / Estructura en movimiento: lo inacabado ante los ojos del mundo. Una completación proyectada (ideal). Es una red.

La estética ha atravesado por los dos primeros momentos en la historia; ha permanecido móvil e impermeable, para abrirse a nuevos espacios de interpretación. Pero, ¿buscará la estética la completitud y vuelta al cierre? ¿La conjunción de voces no traería consigo una monofonía basal?

Ciertas diferencias deben plasmarse entre mensaje (en forma de obra-producción artística) y lo meramente estético. Se ha observado en Eco una preocupación por el grado de ambigüedad (apertura) en las obras; pero, si todos los mensajes tienen cierto grado de anfibología, ¿qué determina que un mensaje sea estético o no?

En *El mensaje estético* [1972: 131], Eco deduce que un mensaje trae consigo funcionalidad e intencionalidad para garantizar la consecución de funciones del lenguaje (cf. Jakobson).

Sin embargo, existen mensajes edificados sobre la ambigüedad y la autorreflexión, y estos son los mensajes esté-

ticos. La ambigüedad del mensaje expresa, en apariencia, un desorden, pero este no es casual, sino producto de una estructuración (desestructuración) intencional, específica del mensaje, fundamentada en una redundancia en el uso de significantes y en un exceso de información. La ambigüedad estética implica una desviación de la forma significativa (plano de la expresión) y esta genera una alteración en su significación (plano del contenido). Esto obliga a considerar las reglas de su correlación. De ese modo, se vuelve autoreflexivo y atrae la atención sobre su propia organización. Al igual que la estética, el mensaje se establece como unidad siempre cambiante durante el proceso de comunicación, ya que se reestructura sistemáticamente a partir de la experiencia de decodificación. El mensaje varía, según los códigos y funciones, de acuerdo al patrimonio del saber y las circunstancias históricas. A su vez, existe una multiplicidad de códigos (no un código único, uniforme y común entre interlocutores), es por eso que la decodificación se nutre de una red de significantes muy variada, los cuales expresan un conjunto de mensajes. La ambigüedad de los códigos favorece la utilización de subcódigos connotativos; más diversos niveles de imprecisión y apertura posterior. Ambos planos, (mensaje/obra y estética) como se ve, se interrelacionan en este escenario: en el de la ambigüedad y de la apertura constante. Los ojos puestos hacia delante, desde ahora.

### *Tradición y herencia: Las articulaciones de Jameson*

Hablar de posmodernidad supone un eje de partida bastante claro: descubrir y analizar los momentos históricos en que las fisuras culturales son evidentes; descubrir

de qué modo el hombre ha roto sus esquemas predecesores para adelantarse a un modelo desaglutinador de poéticas, formas del arte, estéticas. Hablar de posmodernidad es hablar de cambios, del hoy y del mañana, puesto que la posmodernidad, al igual que el Renacimiento, propulsa y grita por un nuevo cambio, por un nuevo orden de cosas, desbaratarse de los metarrelatos engañosos y sus proposiciones por un sentir y vivir más orgánico. Basta del hombre como objeto de conocimiento y saber; se promueve un hombre que siente y hace sentir, que se abre al conocimiento desde los sentidos. Jameson podría engrosar la lista de los debates posmodernistas, por una parte. De hecho, hacer un pequeño examen de sus postulados desde las críticas a él señaladas, implica revisar nociones como:

Su lectura (la de Jameson) del mundo contemporáneo parece reducir la globalización a una maquinaria tecnológica que destruye irremisiblemente las tradiciones locales. Con ello pierde de vista el carácter fundamentalmente reflexivo (es decir, cultural) de la globalización y se precipita hacia un reduccionismo doble: creer, por una parte, que los saberes disciplinarios de la modernidad son heraldos de una lógica exclusivamente homogeneizante, manipulada perversamente desde los países industrializados; y creer, por la otra, que los agentes subalternos en Latinoamérica se oponen a la occidentalización independientemente de los recursos puestos a su disposición por la occidentalización misma [Villena, 2005, 39].

Sea como fuere, cada discurso trae consigo un contra-discurso, una respuesta en oposición abierta a lo antecesor. De todos modos, la legitimación de la estética de Jameson pasa por la apropiación de todos los escenarios

que la componen; desde la revisión del legado histórico y la consecutiva *prolepsis*. En palabras de Pierre Bordieu [2002: 17]:

[...] el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende de la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal [...]. Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual, [...] este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar «en acto» la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

En este caso, *campo intelectual* equivaldría a estética, donde el dominio o conocimiento de sus sistemas –tal como el sistema sanguíneo– ofrece una visión intrínseca de qué hace palpar a lo estético. Jameson recorre este torrente desde una epistemología del signo, resaltando etapas en la historia de este: desde las *orientaciones* preliminares del signo (lenguaje de la fábula - significación contextualizada y centrípeta) pasando por el *pre-realismo* (de lenguaje maravilloso, y operaciones pre-rationales), luego un realismo (unión del signo con el referente y decodificaciones) hacia la *modernidad* (revisión de lo anterior, autonomía en el signo que multiplica al mundo en lo estético), para adentrarse, finalmente, en la *posmodernidad* (desaparición de lo establecido, revisión constante de los referentes, multiplicidad de juegos de significantes = problematización).

Actualmente se respira el problema de la estética: cómo definirla o centrarla, adecuarla a un discurso que se desinteresa

por lo hegemónico, sin embargo. Su teorización se efectuará, nuevamente, desde sus ecos en el posmodernismo. Lejos de parecer lo posmoderno una explicación a todas las interrogantes actuales, reafirma la sentencia de lo inacabado, inconcluso, movedido y abierto. Jameson [1991: 16] disgrega acerca del posmodernismo del siguiente modo: [...] «captar el “posmodernismo”, no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí».

Resulta necesario detenerse en el título de este inciso: *El posmodernismo como pauta cultural dominante*, puesto que se está entregando una evidencia fundamental a la hora de efectuar un análisis de la estética. Se percibe, en la mayoría de los autores, un deseo por lograr una hegemonía estética que asimismo incluya en su interior la multiplicidad de voces, espectros y fragmentos emanados desde el arte (históricamente). De ese modo, y recapturando este sentido una vez más, se estaría hablando de múltiples estéticas y no solo de una estética. Sin embargo, se delata en este título una fuerza dominante, quizás aglutinadora de conceptos y referencias intelectuales que *domine*, de cierto modo, el factor productor de estéticas. Una especie de canon que reglamenta, desde la ausencia, quiénes deben ser presencia. Tal juez (y testigo) es la posmodernidad. De algún modo, Jameson intuye esta deducción y propone que:

[...] lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas que han de abrirse paso [a] impulsos culturales de muy diferentes especies [...]. De no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad [Jameson, 1991: 20].

Su lógica entonces: desacralizar (extraer el capitalismo de la mirada estética) y permitir la confluencia de elementos en un mismo torrente. Devolverle la vida al arte.

### *Los hemisferios de Marshall McLuhan*

Todas las estéticas hasta ahora tratadas en este trabajo dan cuenta de la necesidad de los autores por cómo percibir el arte y la estética de maneras diferentes. Algunos dan importancia o prioridad al realismo, al signo, al espacio, a la felicidad, al goce, al trabajo, etcétera; todo para volver a la reconvergencia. Cada estética tiene su propia lectura, que es lectura inefable de la historia humana (la historia de los canales estéticos, discursivos, etcétera).

Por su parte, McLuhan propone el valor de recuperar la reconvergencia de los sentidos; unidad de los entendimientos dispersos y estratificados arbitrariamente para lograr un *continuum* sensorial del pensamiento y de la ejecución. Del mismo modo en que el hombre es conjunción de sus sentidos, la estética es conjunción de las estéticas dispersas (pudiéndose determinar que cada estética apunta hacia un sentido u órgano en particular).

El término clave en McLuhan es *simultaneidad*: posicionar un fenómeno en múltiples ejes que permitan su observación, análisis e interpretación en todos los planos posibles. La simultaneidad es superación de la dialéctica, puesto que presupone cuatro ejes: aumentar, rescatar, revertir y hacer obsoleto. Respondiendo a estos cuatro entresijos, todo fenómeno de lo habitual es observable en su dimensión estética. Si bien en McLuhan encontrar el término *estética* como algo explícito será difícil, sí existe un *paradigma estético* que

ordena sus postulados; todos los eventos humanos son estéticos porque se trata de comunicación pura. Además, todo lo que nos rodea es tecnología, todo es extensión de un sentido humano, y todo sentido es estético.

La propuesta estética de McLuhan se aloja en la concomitancia, la simultaneidad; hay que pensar los discursos y los procesos simultáneamente, de manera integrada. El profesor Manuel Jofré propone una lectura deductiva de las etapas estéticas de McLuhan, las cuales compendian una suerte de dialéctica:

1. Estética acústica: relacionada al imperio del hemisferio derecho del cerebro, dominado por el oído. Etapa reverencial, gregaria, oral. Visión unitaria y monológica del mundo.
2. Estética visual: relacionada al imperio del hemisferio izquierdo del cerebro, dominado por el ojo. Etapa racional, pictórica, fragmentaria. Visión desde la imprenta, el alfabeto y la disociación de los sentidos (pluralidad de las perspectivas): camino hacia lo polifónico.
3. Estética de la convergencia: el cerebro en su completud, integración de los fragmentos, complemento y multiplicidad. Es lo integral y polifónico.

Las etapas arriba representadas se corresponden con el planteamiento de McLuhan acerca de las etapas significativas del hombre; relacionadas, a su vez, con los medios de comunicación del hombre divididas en cuatro eras:

- La palabra hablada como primera tecnología dispuesta por y para el hombre; interacción entre los sujetos, transmisión cultural y espacio tribal.



- Relación del hombre y la escritura como conservación de la visión gestáltica. Capacidad de abstracción y escisión en el mundo sensorial.
- Aparición de las estructuras junto con los tipos móviles de Gutenberg, las cuales aportan perspectivas, formas de repensar el espacio. Linealidad del pensamiento.
- McLuhan especula sobre la simultaneidad de la tecnología electrónica: redes de media, circuitos, configuraciones múltiples. Prolongaciones del hombre.

La reivindicación de la imaginación, de la belleza o del principio lúdico del juego, como reivindicación de la totalidad del carácter humano, apresado en lo heterogéneo, en la *cosificación*, y la consiguiente posibilidad de realizar una cultura libre implica, sobre todo, una reivindicación de la sensibilidad, que es de hecho el elemento reprimido por el principio de realidad o actuación, según la teoría freudiana. Esta «liberación de los sentidos» no destruiría la cultura, todo lo contrario, aumentaría sus potencialidades; unificando las escisiones del sujeto, se está frente a la experiencia estética de lo unitario y de la felicidad. Liberar la mente no es deshacerse del objeto (al despojarse del cerebro o lo racional); antes bien, significa conciliar objeto y sujeto, lo cuantitativo y cualitativo, con la finalidad de reconocer en las partes la potencia de un todo.

*Activar el sistema: Terry Eagleton*

Hablar sobre el cuerpo, advierte Eagleton, resulta un tema que roza la moda, pero que es cuestión siempre pertinente. Se trata del cuerpo como globalidad; no el cuerpo humano o lingüístico precisamente, sino la mención del cuerpo como totalidad. En torno a la discusión estética (la cual Eagleton intenta sortear al decir que lo suyo *no es historia de la estética*) se pueden generar comparaciones (interdiscursividades, si se lo quiere) respecto del cuerpo y la estética misma. Ambos funcionan como integridad compuesta de elementos dispersos, aunados bajo un criterio ordenador, pero fragmentos, al fin y al cabo. Es necesario entonces provocar que estas entidades se mantengan en movimiento, que palpiten y, con ese palpitar, permitan el funcionamiento de otros órganos. Ambos, cuerpo y estética, son logros del pensamiento radical, pero la estética se halla en Eagleton un paso más adelante: se traduciría como *punto entre* (puente) que permitiría una mediación entre el mundo objetivo y el subjetivo. Nuevamente, tercer momento o síntesis. Nuevamente dialéctica. Dicho puente goza de autonomía al bautizarse como estética: es cuerpo.

En Eagleton la estética es puente y ángulo. Ángulo desde donde se dispersan los discursos (políticos, sociales, artísticos) y órgano que bombea elementos vitales para el funcionamiento del hombre. Su estética, por ende, puede estar construida a base de contradicciones, lo que no anula su pensamiento sino que lo enriquece puesto que logran conciliarse ciertos puntos de vista en colisión por el mero hecho de coexistir dentro de un mismo escenario. La visión global se compone del matrimonio de todos los binarios. Terry Eagleton [1981: 86, 410] observa perceptivamente: «Realism

and modernism, like signifier and signified, are the binary terms of an imaginary opposition...» y, así, va edificando momentos, desde la historia, que dan cuenta de lo mismo. La racionalidad íntegra es detectada como degradación y reificación. Por un lado se presentan los hechos; lo concreto y objetivo. Por otro, las perspectivas valóricas, arbitrarias y en competición, de una multitud de sujetos; cada perspectiva es autónoma y autosuficiente. O cada consumidor elige libremente entre los valores que flotan por allí, también libremente, o la cultura ya ha elegido por nosotros.

El corazón es motor de todo organismo, el cual late fuertemente en el encuentro con el «amor». La palabra amor se define, etimológicamente, como A (Sin) + Mor (Muerte) y la imposibilidad de la muerte se presenta, estéticamente, en lo dialógico. Amor es subjetividad; un sentimiento dependiente del sujeto en lo más profundo de sí. Al objetivar el mundo, se lo mata (se vuelve monológico), por lo tanto, toda posibilidad positiva hacia la perduración del hombre, sus ideales, la belleza, el placer, el bien, es abrirse al amor como continuidad de los valores emanados del sujeto [Eagleton, 1981: 410].

Cuando intentamos adherirnos a este valor máximo (el amor) estamos realizando las posibilidades más altas de nuestra naturaleza. Tal ética es estética: «busca el placer, la realización, la creatividad. Pero no es estética en el sentido de seguir la pura intuición [...] es necesario un análisis y una discusión rigurosos para formular bien estos valores» [Eagleton, 1990: 413]. El amor es un valor individual –particular que se eleva a lo colectivo–; un corazón que bombea sangre hacia un organismo mayor, universal.

*Disquisiciones frente al arte y la estética:  
Eco, Jameson y Marcuse*

Equivalente al concepto de «*función poética*» de Jakobson, encontramos el de «*función estética*» de Jan Mukarovsky, que también nos ayuda a situar el *carácter poético de la arquitectura y poética del espacio aglomerado en la ciudad*. Para Mukarovsky la función estética puede ser observada dentro y fuera del arte. Desde dos perspectivas, desde el punto de vista del «*sujeto*» y desde el punto de vista del «*objeto*». [...] Los *límites* de la *función estética* no solo están determinados por las *acciones* y los *objetos*, sino principalmente por los *receptores que los interpretan*. La afirmación que nos parece más interesante en Mukarovsky, es que *la estabilización de la función estética es asunto de la colectividad* [Bañuelos, 2005].

Crear interdiscursividad entre los autores (discursos, se entiende) es ejercicio normal en el momento de querer crear categorías, no reduccionistas, en torno a la estética. Las categorías de Jakobson, se ha visto con anterioridad, resultan un referente necesario para la creación de una taxonomía que contenga en su interior la multiplicidad de eventos que confluyen en la estética como disciplina. Múltiples preguntas tienen eco en lo estético: ¿Cuál es la función de la estética (y del arte)? ¿Existen conceptos fundacionales en lo estético? Si bien el campo estético presupone una heterogeneidad, multiplicidad de voces y subjetividades, ciertos autores comparten nociones fundamentales en el problema estético, dotando a la estética del valor de *disciplina* más allá de posicionarse como campo o serie. Pero disciplina trae consigo una acepción particular que llevaría a la estética a plantearse de un modo emancipado. Según la

Real Academia de la Lengua Española, *disciplina* implica:

Disciplina. (Del lat. *disciplīna*):

1. f. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.
2. f. Arte, facultad o ciencia.
3. f. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.
4. f. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar. U. m. en pl.
5. f. Acción y efecto de disciplinar.

La estética como unión de estéticas (no menores, solo disímiles) implica un engranaje de orden doctrinario y resulta un eco de la moral, por cuanto es reflejo de las disposiciones de lo social (muestrario de la humanidad, de cierto modo). Es forma de instrucción, por una parte, pero se disocia de la ciencia, filosofía y del arte por tratarse de un momento sintético, apartado. La estética es un discurso que el arte ha generado, el cual no tiene que ver, muchas veces, con el arte. Ambas plataformas están separadas, constitutivamente, al igual que el ser humano. Tanto la estética como el arte son autónomos y no se encuentran delimitados por el contexto o el entorno (no existen determinismos de ese orden). A las motivaciones de la obra, Paul Valéry oponía:

[...] la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera, [...] obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de estas, y obras

que, por el contrario, tienden a crear su público [Bordieu, 2002: 19].

Conviene distinguir, en este momento, los escenarios en los que germina, se desarrolla y dirige la atención el arte y la estética como entidades independizadas (pero no desligadas).

Dos nociones parecen ineludibles en este punto: la de *experiencia artística* y la de *conocimiento estético*. Lo primero da cuenta de un hecho concreto o signo, mientras que lo segundo se plantea desde el valor o el referente. Se presentan estructuras radicalmente distintas, puesto que la estética podría observarse como «arte sobre el arte», de algún modo; es pensamiento *versus* experiencia. La estética dice que una «explicación sobre el arte» dista mucho de la «experiencia del arte». Son dos sectores que pueden ubicarse colindantes, pero no hegemonizarse. Por una parte está el signo, por otra, el referente (las palabras y las cosas, para Foucault). De allí que el signo lingüístico, a su vez, se presente como una suerte de organismo que se encuentra en equilibrio inestable.

La estética en el italiano, resulta la articulación de un *pattern* de siempre transformados *standards*; una constante de variaciones. La misma noción es aplicable al arte en Eco, desde el momento en que su crítica apunta a Benedetto Croce y su noción de «formatividad» y de «materia del arte». A los razonamientos crocianos (que decían relación con un arte empírico, dotado de una forma particular y pocas posibilidades de intervención en ella), Eco oponía, o complementaba, que la «[...] "materia" [es] un conjunto de leyes autónomas que el artista ha de saber interpretar y reducir a leyes artísticas» [Eco, 1970a: 18]; complementándose, otra vez, con Valery quien detectaba que «[...] la verdadera poesía

*solo sale a la luz en lucha contra el obstáculo constituido por la métrica y el lenguaje tradicionales»* [1970a: 19]. Es decir: arte es pugna entre lo establecido y lo *por establecer*. La estética será momento posterior de acopio de esa lucha; ofreciendo un espacio interno de múltiples concepciones de obra.

En *El problema de la definición general del arte* [Eco, 1970b: 128], Eco se pregunta: ¿Qué importa más; la *obra* (como valor estético de la cosa diseñada) o el *modo de concebir la obra* (como valor cultural abstracto y diseño racional)? Ante el fenómeno que él percibe como el prevalecer de la *poética* sobre la *obra*, surge espontáneamente la expresión «muerte del arte», pero enfocada hacia la evolución del concepto del arte y no la muerte sustancial de este.

Ante esto adhiere:

[...] la cuestión de la «muerte del arte» se [...] presenta como una discusión surgida de un descontento y de las inquietudes del espíritu romántico, en medio de los cambios cada vez más rápidos de la actual sociedad... [1970b: 129]

Eco, a esta discusión, añade algo fundamental: la perspectiva de muerte del arte en términos estéticos, afrontándola como dialéctica hegeliana (*Auflösung*) entre disolución y resolución. Tras esta dialéctica, como tercer momento, se halla la estética en pleno.

Para no cargar con el compromiso de lo fugaz, como compromiso con el plano de lo real e histórico, la estética no pretende formular conceptos o definiciones generales del arte, puesto que correría el riesgo de redefinirse, corregirse y ampliarse. Reconoce en la filosofía, sin embargo, la capacidad de mutar y de historiar acerca del arte, pero desde la superación de las condiciones históricas. Las poéticas, por su parte, van a la raíz histórica de las conformaciones artísticas.

En síntesis, Eco propone que si el arte se construye a partir de variabilidades, resulta necesario crear una abstracción o invariabilidad (una constante) de tales variabilidades. Sólo queda aceptar la sucesión de poéticas, choque de criterios crítico-valorativos y la realidad individual de las obras. Entonces, ¿de qué se hace cargo la estética en materia de arte? Del resultado de la conjunción de un discurso positivista (empírico) y de uno impresionista (sugestivo). He allí el topos de la estética.

Por su parte, Fredric Jameson se enlaza a la discusión acerca de la «muerte del arte» desde su perspectiva:

Estos últimos años se han caracterizado por un mileranismo invertido en el que las premoniciones del futuro [...] han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales [...]): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo [Jameson 1991: 9].

Sustitución, replanteamiento, escisión, fragmentación... son todos términos asociados a lo posmoderno y pertenecientes a una categoría estética de apertura. No existen absolutos ni fenomenologías, solo manifestaciones humanas que se generan a partir de la confluencia entre sujeto y objeto; noción ausente durante la modernidad. Ruptura en el posmodernismo es encuentro, finalmente. Jameson cataloga esta época como sincrónica más que diacrónica y, con ello, los lenguajes culturales están dominados por categorías más espaciales que temporales.

La estética de la posmodernidad trae consigo la idea de la no-compactación ni homogeneización y es fundamental comprender al [...] «posmodernismo» no como un estilo, sino más



bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí» [Jameson, 1991: 16].

Lo posmoderno es el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso los impulsos culturales de muy diferentes especies, a lo que Jameson [1991: 21] añade:

De no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecible.

El problema presente en lo posmoderno radica en que, a veces, lo producido de manera artística resalta un tipo de fetichismo relacionado con las cúpulas de poder económicas (capitalistas), por lo que arte es considerado, muchas veces, mercancía de intercambio, valor independiente y cosificación final. El valor del arte radica en su gesto de amor por la cultura *per se* y la función estética se traduce en valoración del arte como medio para invertir estos anti-valores asociados a lo mercantil; por defetichizar al arte, finalmente. Tal defetichización solo se alcanza mediante grandes oposiciones semióticas, las que implican una dialéctica plasmada en:

1. Esencia y apariencia.
2. Lo latente y lo manifiesto.
3. Autenticidad e inautenticidad.
4. Significante y significado.

Estas etapas de confrontación entre sujeto y objeto son necesarias para evitar recaer en la etapa de alienación y desequilibrio entre las partes de un todo orgánico, tal como el cuerpo del ser humano compuesto de partes diferentes interdependientes en todo orden.

Las etapas antes descritas deben convivir en equilibrio constante. propuesta la una en contrarrespuesta a la otra; de otro modo, las relaciones se quiebran, se rompen los vínculos, se «[...] produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos» [Jameson, 1991: 64]. Arte es, por derivación, consecuencia y equilibrio. Pero no en un equilibrio áureo, como se convocaba en la Antigüedad, sino una correlación, coordinación y coexistencia de elementos que configuran al hombre. Esa configuración global es el momento de la estética. El triunfo de los fragmentos, a veces en contradicción, pero constituyentes del sujeto.

Herbert Marcuse añade aspectos similares en torno a las dilucidaciones estéticas —como se puede confrontar con un momento anterior de este trabajo—, puesto que basa toda su exposición teórica desde la noción de estética como lugar de la verdad y la conciliación de las facultades bipartitas (superiores e inferiores) y de la doble articulación del hombre en sensualidad *versus* intelecto, placer *versus* razón. Y otorga o repone la importancia de lo sensual como ámbito de conocimiento, tanto o más que en la ciencia, puesto que las disquisiciones artísticas se han formulado, históricamente, anteriores a lo científico. De ese modo, se le atribuye o devuelve la importancia al discurso estético como validez discursiva: «La experiencia básica en esta dimensión [estética] es sensual antes que conceptual; la percepción estética es esencialmente intuición, no noción» [Marcuse, 1981: 166].

Decía Marcuse que la percepción estética está acompañada del placer y esto componía un tipo de conocimiento verídico del entorno.

Se comparte, así, la noción de *misión del arte*: desfetichizar la sociedad capitalista y restaurar la integración de las relaciones auténticas del hombre. Por una parte, la obra de arte es un sistema cerrado que se caracteriza por la inmanencia de su reflejo en la realidad (inmanencia compartida con el conocimiento científico, pero diferenciables por cuanto el conocimiento científico es una característica desantropomórfica de la realidad) y, por otra parte, la obra de arte es realidad misma. Espejo e imagen: dualidad inseparable.

La civilización ha velado porque sus valores no se tergiversen al permitir la entrada abierta de los sentidos; lo sensual atentaría a un ordenamiento valórico y conductual.

Al reprimirse el *eros* se atenta con uno de los modos de realidad más importantes en el sujeto. La experiencia estética se delimita e instrumentaliza. La belleza es síntesis libre y se halla intrínseca en la experiencia de la obra de arte y posterior asentamiento en la estética.

## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl 1982. *Apuntes 1970-71. Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

— 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.

Bañuelos Capistrán, Jacob 2005. «Poética y retórica dialógica del espacio en la ciudad de México. Cátedra de Semiótica Departamento de Comunicación y Periodismo Tecnológico de Monterrey - Campus Ciudad de México», en: *Revista Icono* 14, núm. 15.

Bourdieu, Pierre 2002. *Campo intelectual y proyecto creador. Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessoro.

Borges, Jorge Luis 1985. *El jardín de senderos que se bifurcan. Ficciones*. Madrid: Bruguera.

Eagleton, Terry 1981. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: New Left Books.

Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing.

Eco, Umberto 1972. *El Mensaje Estético. La Estructura Ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

— 1970a. *La estética de la formatividad y el concepto de inter-*

*pretación. La definición del arte.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

— 1970b. *Poética de la Obra Abierta. Obra Abierta.* Barcelona: Ariel.

Hatano, Asuka 2004. *Arte y vida cotidiana en la peculiaridad de lo estético.* Madrid: s.p.i.

Jameson, Fredric 1991. *El posmodernismo como pauta cultural dominante. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Paidós.

Lukács, Georg 1982. *Estética I. La peculiaridad de lo estético.* Barcelona: Grijalbo.

Marcuse, Herbert 1981. *La dimensión estética. Eros y civilización.* Barcelona: Ariel.



LA LETRA EN LO INVISIBLE.  
REFLEXIONES SOBRE LA VIOLENCIA  
Y LA MARGINALIDAD DEL EXILO

Arturo Aguirre

El exilio es una tierra sin alma.

Salman Rushdie

Hay problemas que por sí mismos tienen voz, una voz que habla con palabras mayores y para los cuales el tiempo histórico no es sino una posibilidad de amplitud en otras voces, de creación de diálogo: problemas centrales que configuran nuestros denuedos del pensar y nuestras formas del lenguaje. La escritura es cosa de palabras, y como es sabido no de cualesquiera; por esto mismo, aquel que reflexiona sobre lo escrito se ve obligado a dar a su entonación el rigor y la objetividad teóricas en las categorías y las letras pertinentes para darse a entender, con razones y siempre con razones, sobre los problemas de los que habla.

Sonoridad y resonancia se evidencian aquí como elementos fundamentales –para este oficio de la reflexión–, elementos que varían primordialmente según se acentúen los conflictos

vitales de los hombres; porque pensar parece ser la búsqueda insistente por armonizar la vida tan individual como compartida en tiempos y espacios (existencia situada); y, por cuanto oficio, la reflexión no puede verse reducida a la interna virtud de sus productos y logros teóricos, sino, además y sobre todo, a la vocación de su entrega, de su voz dicha entre y para los otros a quienes habla.

No obstante, y aquí cabe el exilio, hay otros problemas cuya voz es eco diluido entre la historia de las palabras mayores; sonoras ausencias y rincones de pensamiento que perviven y permean las tónicas más resonantes en el transcurrir temporal del quehacer literario y reflexivo. Anversos, paradójicos, alusivos, contradictorios y en ocasiones marginales, estos problemas advertidos en la historia que va desde Homero hasta Sontag, desde Platón hasta Eduardo Subirats y desde Safo hasta Gorostiza, solo por decir algunos, dan cuenta de los espacios teóricos que en ocasiones se han tenido que dejar necesariamente atrás para seguir adelante con la explicación consecuente, sistemática, de lo que se buscaba dar cuenta. Parece, de tal forma, que las palabras *elegidas* para pensar, a veces, se ven trastocadas por aquellas palabras *obligadas* para expresar el problema que acarrea consigo el vivir. Frente a esto el oficio se complica: mantener la objetividad y el rigor racionales conlleva un esfuerzo primordial para las palabras que enuncian el problema con tal de que no se conviertan en gritos de indignación, vagos anhelos prescriptivos o llanos sentimientos de empatía.

El problema es, antes que todo, ¿cómo encontrar —de ser posible— la serenidad vocacional y esa armonía teórica de las palabras frente a los expolios y de cara a las fracturas vitales a que nos vemos todos sometidos, en toda latitud, con el acontecer de nuestros días? ¿Será posible que



encontremos en las disciplinas y ciencias humanas experiencias categoriales suficientes para, con el pasado, pensar, imaginar y escribir sobre nuestra actualidad?

En la transición entre los siglos xx y xxi un frescor crítico en Iberoamérica ha comenzado a demostrar, poco a poco, que es posible atender a conflictos humanos —algunos constantes, otros históricamente emergentes— que alcanzan con sus particularidades a distintos y gruesos sectores poblacionales. Cada vez un mayor número de investigadores, desde las temáticas entre las que se cuentan la memoria, pasando por los problemas de género, migración, pobreza y más, atienden no solo acentuado aquella virtud *visiva* de la razón (llamada por la Antigüedad *theoría*), sino que además han logrado despertar la escucha ante estos problemas de ligera acústica; así, confluyendo y a veces contrariando los problemas de palabras mayores como los de justicia, belleza, bienestar, progreso, subjetividad y demás, que la historia de la filosofía había legitimado como ejes centrales de todo pensamiento.<sup>1</sup>

Es en este contexto que desde la filosofía práctica hemos venido delineando tres ejes problemáticos que a primera vista parecen claros para su abordaje: educación, cultura y comunidad. Sin embargo, poco a poco, las limitaciones y vacíos al interior de la argumentación teórica, de cara a los problemas actuales que vivimos, han mostrado claramente que las vías de acceso podían y debían ser otras, es decir: para la educación la problematización de la *juventud*, para la cultura el de la *barbarie*<sup>2</sup> y para la comunidad el *exilio*.

1. Véase E. Subirats. *Memoria y exilio*. Barcelona: Losada, 2001b, p. 25 y ss.

2. Cf. A. Aguirre. *Primeros y últimos asombros. Filosofía ante la cultura y la barbarie*. México: Afinita, 2010; asimismo, A. Aguirre et al. *Pensar el mundo. Juventud, educación y cultura*. México: Afinita, 2011a. Sobre

Obsérvese que no son estos elementos teóricos que, depurados y reducidos de su índole vital, sean asépticamente incorporados al juego dialéctico y sintetizador en aras de resoluciones sistemáticas. Las situaciones vitales aquí son insoslayables, esto es: i) los dispositivos disciplinarios a que se ha visto restringida la educación y con ello el porvenir encarnado en la juventud; ii) la cultura –si es posible llamarla así– del entretenimiento y menoscabo de la existencia ahora de-formada por la espectacularidad llevada a cabo por las industrias culturales y su consecuente consumo, y, por último, iii) la referencia situacional de las comunidades de aquí y allá –que con sus fisuras internas, abiertas y ampliadas por el poder, la indiferencia, el comercio y afán de riqueza sin medida– se filtra, a veces masivamente, otras individualmente, el humano infortunio experimentado con el exilio.

No se trata, por ello, de la búsqueda por dar razón de las nociones y deformaciones que padece la juventud en la metamorfosis cualitativa, las dinámicas culturales y la comunidad. Pues frente a la historia de contundente sonoridad emitida por pensadores que a todos nos es fácil reconocer, desde los presocráticos hasta los más contemporáneos, se ha trazado a la par una «intrahistoria», [Guillén 1996:12-13] no de problemas menores sino de una voz limitadamente perceptible, que da cuenta de aquellas situaciones vitales de la deformación educativa, cultural y de lo común, cuando han sido temáticamente abordados.

Concretamente, entonces, y por principio no se trata de este o aquel exilio. Un estudio en las circunstancias actuales, de globalidad y mundialización, no puede iniciar ni

---

el método para la relación entre comunidad y exilio ha de centrarse la atención en el texto fundamental de G. Agamben. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.

limitarse al campo de estudio histórico, al recuento de los hechos o al inventario de nombres; ni puede, a su vez, partir de una crítica cultural, o un detallado análisis de las políticas del Estado-nación moderno que han promovido, más que nunca, que los siglos XIX y XX hayan sido protagonistas estridentes de tiempos de exilio como en ningún otro momento, en sus cotas cuantitativas y en sus repercusiones de desgarramiento existencial.<sup>3</sup> Sin dejar de lado estas posibilidades de acercamiento, legítimas y necesarias cuando son debidamente abordadas, para elucidar en sus dimensiones sociales, psicológicas, culturales y políticas lo que los exilios han dejado tras de sí y prometen dejar con los días en un mundo previsible como el que hoy conocemos; el manifiesto desafío es, primordialmente para el lenguaje que dice la comunidad y lo común, la atención a esa constante, pero, también, cambiante deformación de la comunidad que el exilio evidencia, y que habremos de llamar: «las formas del exilio».

Puesto que como fenómeno humano, sometido a las dinámicas del cambio histórico, el exilio no se reduce al desplazamiento de uno o varios individuos fuera de su entorno simbólico, de su entramado y suelo vital. Una comunidad tiene sus particulares formas, históricas, de arraigar a los suyos, de crear uniones e identidades, patrimonios intangibles; pero, a su vez, tienen sus particulares formas de desplazar, derruir las formaciones culturales comunes, esto es: de devenir a los suyos como un-otro, de despojarlos de sus apropiaciones identitarias, de someterlos a la intemperie de una comunidad que les es negada. Pero, a la par y a su manera, el exiliado, en apariencia *paciente*, pasivo de

3. Véase M. Cacciari. «Las paradojas del extranjero», en *Revista Archipiélago*. Núm. 26-27, Barcelona, 1996; G. Agamben, «Política del exilio», en *Revista Archipiélago*, *idem*.

esta negación, también tiene sus formas de vivenciar, de ser agente en esa proximidad fracturada en su intimidad [Plutarco, 1996: 273-304].

Por sus vectores y sus intensidades, tal vez sea necesario tomar en cuenta que el análisis sobre el exilio puede desarrollarse desde diversas iniciativas metodológicas y disciplinarias, destacan en la *intrahistoria* de este tema que recorre todo Occidente, al menos cuatro criterios analíticos, a saber: i) jurídico-político, ii) intimista-moral, iii) existencialista y iv) filosófico-político. Con todo, debemos enfatizar aquí que el problema emerge, por cuanto aspecto objetivo y delineación histórica, desde el criterio jurídico-político en tanto dispositivo de exclusión y violencia frontal, pero los vectores y magnitudes que de ahí derivan, como lo son los otros criterios mencionados y aquellos posibles, encuentran sentido desde esa raíz común y habrán de referirse a ella; bien para una teoría y literatura contra exilio, bien para metaforizar y ampliar horizontes de interpretación lírica o discursos cercanos a la sociología y filosofía de la cultura. Ante todo, lo que interesa aquí es advertir la emergencia problemática manteniendo una fisura entre el exilio, en sus distintos y distintivos momentos históricos, y el presente; esto es: aquello que sobre el exilio ha sido cubierto, a la par que neutralizado por la tradición, y lo que el exilio mismo puede arrojar para comprender dinámicas de violencia y exclusión legítimas, así como legales para nuestros días.

Consustancial a la comunidad política en Occidente —a ese emerger inédito y original que fue el tránsito histórico de la *phratria* a la *polis* helénica—, la constitución de la comunidad política por el *lógos*, sobre todo por el *lógos* político y compartido que es la ley, conlleva en sí misma y al mismo tiempo la institución del exilio.

De ahí que comprender a la comunidad en sus fundamentos implica, en rigor, marcar no únicamente la línea horizontal y progresiva de una positiva conciencia de sí que va del mito a la ley, pasa por la *paideia* literaria y se consagra en la filosofía. La comunidad política, aquella que Occidente hereda y en sus rasgos fundamentales reproduce una y otra vez a lo largo de los siglos, está forjada también por el envés de la violencia y los principios de exclusión que la constituyen. Violencia esta que varía en formas, grados e intensidades, pero que está latente, activa potencialmente, para accionar contra los *proprios* (aquellos que la comunidad llama los «nuestros»: *polités*, *ciuies*, prójimo o ciudadano) en todos los márgenes de legitimidad y legalidad, pues en todas las variantes que Occidente ha creado, la comunidad no pierde su potencial de exclusión violenta (la máxima –pena de muerte– o la intensa –exilio).<sup>4</sup>

El hecho de violencia, el acto concreto, pero también latente que recorre las formas de la amenaza o los dispositivos emergentes, no se agotan en la actualización del dato o en el dinamismo del acto, sino que en el *factum* mismo debemos atender al evento y al signo; al horizonte de problemas que su constancia extiende como clave de interpretación de relaciones humanas. El exilio tiene signo, más allá del dato de la desterritorialidad. Su signo es esa manera de suspender o dejar en un umbral de indiferencia entre la ley la natura, entre la comunidad y la individualidad, a un singular que recibe el poderoso ejercicio de la violencia institucionalizada, el grado de civilización de una comunidad que

4. Cf. N. Loraux. *La ciudad dividida: el olvido en la memoria de Atenas*. Madrid: Katz, 2008.

se tasa en la manera como un colectivo media, participa y vive sus formas de violencia.<sup>5</sup>

Porque, al parecer, la idea racional de que la comunidad política tiende a la concentración de las individualidades y su realización mayor se genera en el bienestar y felicidad compartidos como finalidad absoluta, se ve cuestionada por la constante e ineludible tendencia a la división de ese todo, presumiblemente íntegro, orgánico y cívico en sus dimensiones sociales, morales y políticas. Los denuestos constantes por generar arraigo entre los individuos para con su comunidad, dispuestos en las mediaciones simbólicas de la cultura, la educación, sus mitos y narrativas, la economía, la praxis política y la división social para producir y consumir, encuentran un punto divergente pero complementario para desarraigar, derruir esa identidad creada, dentro de una situación vital: su tiempo histórico, sus instituciones sociales, sus proyecciones culturales y sus relaciones transubjetivas en los individuos signados por las violencias políticas que la comunidad empuña.<sup>6</sup> Es por eso que el asombroso acontecimiento de la formación del hombre al interior de la

5. Véase E. Said. «Reflexiones sobre el exilio», en *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate, 2005.

6. Se advierte que el reto para el pensamiento, para pensar la comunidad, en la actualidad es confrontar ese capital de violencia sin renunciar a la comunidad misma, atender a la relación que no genere por fuerza al solitario ni por deseo al ciudadano sometido al poder soberano. Pensar la comunidad implicará, entonces, pensar no ideas reguladoras de lo que debería ser, sino esas formas de la comunidad que estridente o sutilmente accionan la violencia en los modos más racionales (aunque no razonables) de la exclusión. [Véase A. Aguirre. *Primeros y últimos asombros...* Asimismo, A. Aguirre. *Ser de la expresión. Entre la comunidad y la diafanidad*, México: Afinita, 2011b; J.-L. Nancy. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001; G. Agamben. *La comunidad que viene*. Valencia: Pretextos, 2006.]

comunidad, la proximidad y reconocimiento generado para y desde el *nosotros*, halla aquí la terrible y violenta devastación de las individualidades, ser un *ex.-*: lo afuera, lo arrojado con *fuerza de comunidad*, un extraño y enemigo, un ser sin-ley, sin-paz, esto es: desprotegido y dejado a la intemperie, cuya única oportunidad será hacerse invisible.

Un mínimo esbozo por la historia muestra que desde la *polis* helénica ninguna comunidad política ha sido ajena a la institución del exilio. La República romana, el Imperio, el derecho canónico medieval, la *Lex Visigothorum*, el derecho germánico y el Estado moderno (con los expolios totalitarios, colonizadores y dictatoriales) advierten, consolidan y agencian la violencia simbólica y material que el exilio como figura jurídico-política permite.<sup>7</sup>

7. Considérese por caso que el exilio español republicano de 1939 no puede asumirse como un fenómeno privativo español, pues en él se asoman las furias de un Estado-nación moderno que ejerció frontal e ininterrumpidamente la violencia política contra el *bando* exiliado: abandonados, *banidos* del poder, del Estado, en fin, de la ley de su nación. Una revisión mínima podrá atestiguar que el *castigo* del exilio no se detiene con el desplazamiento, sino que además opera con las prácticas más añejas y pre-estatales modernas que el derecho medieval español contemplaba: perdones condicionados (si los había), multas impagables en caso de pretender regreso alguno, deshora de los familiares, enajenación de bienes, destrucción de viviendas, etcétera. [Véase el trabajo de recuperación de la memoria histórica por la Junta de Andalucía, en soporte electrónico [www.juntadeandalucia.es](http://www.juntadeandalucia.es) Sobre la relación del derecho pre-estatal medieval ir a E. Hinojosa. *El elemento germánico en el derecho español*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1915; así como V. Requera, Juan de la (comp.) *Extracto (sic) de las leyes del Fuero Viejo de Castilla: con el primitivo Fuero de León, Asturias y Galicia: se añade el Fuero de Sepúlveda y los concedidos a Córdoba y Sevilla* | por el licenciado Dr. Barcelona: (s.p.i.)]

Porque considerado, en principio, por sus ventajas punitivas de aquel que ha delinquido contra la comunidad, el exilio será una figura signada por el *crimen* —el *delito* será privado; el crimen público, así como público será el castigo.<sup>8</sup> Aunque la puesta en acción de la ley y el castigo son siempre variantes de la comunidad política, de la idea que se tiene de comunidad y de los intereses del poder soberano, lo cierto es que el exilio evidencia la transformación de la comunidad: su acción, variación, idea e intereses políticos, jurídicos, culturales y sociales se concentran signando la exclusión y, en esta, sus formas. Por ello, es característico que dentro del derecho romano y su despliegue histórico, la institución del exilio (*exulatio* o *expellere*) se puntualice, atenúe y diversifique como condena judicial o legítimo ejercicio de un mandatario contra un individuo o grupo de individuos. La privación forzada de la ciudadanía (identidad simbólica) y la privación de la residencia (condición material de posibilidad del entramado vital de todo individuo) evidencia en su intensidad devastadora, ya de por sí,

8. El quebrantamiento de la ley —esta como fundamento de la comunidad política— en su convivencia pacífica es a lo largo de la intrahistoria del exilio el motor que acciona el castigo. Una nominación dentro del derecho germánico y en el derecho pre-estatal español da la pauta para una interpretación dual: *friedlos*, es decir, el-inquieto, el sin-paz será otra manera de decir exiliado. Es comprensible que aquel que ha hecho perder la paz de la comunidad pierda él mismo la paz de su existencia, retirarle el reconocimiento legítimo que otorga la ley (ciudadanía y protección) pero también vivir en el estado latente de «a merced de...» Al sin-paz, o *pregonado*, cualquiera le podrá dar muerte sin repercusiones penales, esto se acentuaba con el carácter público de la condena: bien en juicio público, bien en el *pregón* o divulgación del castigo en la plaza. El sin-paz o «pregonado» muestra el alcance del exilio en sus lindes antropológico-cualitativas, esto es, la hondura de la violencia política. [Véase E. Hinojosa, 1915.]



formas de violencia diversa en donde el movimiento forzado para desterrar es la noción más visible (que acerca al exiliado a otras figuras de los desplazados: migrantes, expatriados, apátridas, etcétera), pero también la que apenas nos permite presuponer los estragos cualitativos de esta violencia que en sus dimensiones jurídico-políticas se tuvieron bastante claras cuando en latín se nominaron: *amandatio*, *deportatio*, *ablegatio*, *eiectio*, *exilium*, *exulatio*, *relegatio*, *expellere*, *expulsio* y *loci commutatio*.

Al ser excluido de la comunidad con los devastadores dispositivos jurídicos, políticos, sociales y o culturales, era sabido que el exiliado solo podría encontrar asilo, y en ello «paz» —si eso puede hallarse después de ser despojado de la honra, la casa, la familia, los bienes y la comunidad política— en el templo de Zeus, Zeus Likaïos, dios supremo y patrono de los exiliados, auxiliar de los desprotegidos y dejados a merced de los hombres.<sup>9</sup> De tal manera, reconocido por todos como criminal y perturbador de la paz común en el mundo humano, la condena para el exiliado no sería, a su vez, menos perturbadora: la finalidad sería que el exiliado no encontrase jamás, entre aquellos a los que había traicionado, la paz en vida y que su existencia discurriese con el temor de ser ejecutado impunemente por la mano de cualquiera que así lo desease. Vertido a un orden sombrío, despojado de todo derecho humano, convertido, descualificado y devenido un ser antropomorfo, en el exiliado laten los fantásticos precedentes de licántropos (hombres-lobo) y entes invisibles a los que se les ha de dar caza así como muerte sin piedad.

9. Véase L. Gernet. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: étude sémantique*. París: Albin Michel, 2001.

La verdad es que en el exiliado acontecería la otra no menos fantástica transformación: se dice que al entrar al santuario de Zeus, el exiliado, el perseguido, por sus antes pares en la comunidad política, perdía su sombra;<sup>10</sup> esto quiere decir que se volvía invisible a los ojos de sus perseguidores o posibles ejecutores; protección última y única alternativa esta la de desaparecer de la mirada punitiva. Entrar al templo de asilo del patrono de los exiliados sería estar ahí en donde nadie puede hacerle daño y es posible encontrar una comunidad, distinta y distante como es lo divino de lo humano (mínimo, pero total, consuelo para aquel que lo ha perdido todo, para quien le han quitado todo, hasta su individualidad construida a base de narraciones, mitos y participación en la comunidad); el *ser en fuga* (condición del exiliado que «da la espalda»: *phygé*) devendrá una ausencia mundana, una singularidad hondamente vulnerada que pierde su sombra al entrar al templo. Habría que pensar un momento de qué grado sería el asunto del exilio para tener por patrono al más grande de los dioses, y de qué orden sería el temor como para que la única alternativa fuera la invisibilidad como última opción.



Así, desde el prederecho griego en el mundo antiguo hasta el cenit del siglo XVIII, en plena Ilustración, la constante será la misma: condena, exilio, refugio y los dispositivos puestos en acción, *no* para crear o mejorar al ser humano, sino para darle eso que Aristóteles o Cicerón, como otros

10. Cf. É. Benveniste. *Vocabulario de las instrucciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus, 1983. Véase L. Gernet. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1984.

tantos, llamarían: una «muerte en vida». Pues poco a poco y a medida que somos capaces de comprender la intensidad del castigo que alberga el exilio, antes y más allá del Romanticismo decimonónico que cubriría con un manto de idealización el inmanentismo del individuo en la comunidad, y antes de la alteración de los espacios y formas del castigo, en fin, nos es posible comprender que la desterritorialización, aunque el factor más evidente del exilio, no es el más esencial para comprender la activación del violento dispositivo encargado de desarticular las formas de ser creadas en comunidad. Nos ha sido necesario, después de atender a la signatura del fenómeno y de una mirada por su historia conceptual, liberar al exilio de su contexto actual y coordinarlo con significados a través del curso del tiempo, para dar cuenta de los sentidos que alberga y se entrelazan entre épocas y contextos diversos.

La relación de la comunidad y sus márgenes, de sus construcciones con sus devastaciones dispuestas racionalmente mediante interdicciones y afirmaciones de ley, en suma, formas del exilio que son paradigmáticas de las formas de comunidad, porque aquí, en esta intrahistoricidad, la idea de comunidad e individualidad encuentra sus puntos de tensión. Así, si pensamos que el exilio de la *polis* griega, del Imperio romano o el de la ciudad de un principado, o bien el exilio del Estado-nación, hay política y jurídicamente radicales diferencias, vínculos históricos, culturales, sociales, religiosos, etcétera, así como la concepción o idea de la comunidad y destierro que tienen los exiliados de sí mismos en relación con sus situaciones vitales cifradas en la inestabilidad del desarraigo.

El exilio, como figura particular del castigo entre los hombres, nació con la política, mejor aún, con la idea de

*koinoía*. Por más que Ovidio –triste poeta exiliado por el emperador a causa de «la poesía y el error»– nos haya enseñado que Ulises en su odisea fue el prototipo del exiliado; lo cierto es que las amplitudes e intensidades del exilio que hoy reconocemos se enmarcan con el surgimiento de la *polis*, en donde Eurípides (ya en *Las fenicias*, ya en *Medea*) cantará e insistirá sobre los profundos sufrimientos y dolores de ser exiliado que el espectador ateniense pudo reconocer fácilmente como una tragedia indeseada por cualquiera.<sup>11</sup>

Lo que interesa enfatizar ahora es el hecho de que la filosofía tomara la palabra, hiciera del problema tema, a lo largo de veinticinco siglos; pues si bien el exilio en sus cotas de lo concreto se vislumbra como ese *pathos* que Eurípides y Ovidio dejaron en claro, por cuanto doloroso y desgarrador, «un *pathos* del exilio que reside en la pérdida de contacto, con la firmeza y la satisfacción de la tierra: [en la que] volver a casa es del todo punto imposible» [Said, 2005: 186]; (que algún apresurado ha llamado: vivencia «psicótica» [Borgna, 1996: 53]; la filosofía, no obstante, fue más allá del carácter jurídico-político para categorizar esta situación, ya fuese desde la dimensión intimista-moral platónica, ya desde la filosofía sistemática de la *consolatio* del cinismo o el estoicismo y que se sincretiza en Plutarco, ya desde la índole existencial que el pensar filosófico cristiano de Agustín postuló y dio pauta para hablar de un «peregrinar» en este mundo (lo cual abonó la literatura del siglo XIV), o ya desde los recursos existencialistas del siglo XX con Heidegger, Jean-

11. Tan terrible tuvo que ser la simple noción del castigo como posibilidad vital que resulta paradigmática la decisión del filósofo de frente a la posibilidad punitiva por el ejercicio de la razón en público, como lo fue en el caso de Sócrates. Véase Platón. *La apología de Sócrates*; así como del mismo autor *El Critón*. Igualmente, véase D. Suárez. *Poder y discurso en la Antigüedad clásica*. Madrid: Abada, 2008.

Luc Nancy y Jean François Jaccard, o bien, ya desde la crítica o filosofía contra-exilio en sus lindes políticas y culturales de Arístipo de Cirene, Rousseu, José Blanco White, María Zambrano, Simonne Weil, Edward Said y Giorgio Agamben.

Sostemos, en suma, que el «exilio», tanto como problema como tema, y en respuesta a un conflicto humano en expansión, no puede darse por supuesto, sometido a la laxitud de los términos e intercambiado sin el menor cuidado por otros como el de expatriación, migración, éxodo, refugio, transtierro, desplazamiento y los que vengan al caso. Al menos no, si en sus limitaciones, alcances y juicios ello ha de darse más con apego a ciertas sensibilidades humanitarias, literarias, nostálgicas, románticas y, en muchas ocasiones, descuidadas de parámetros, ya bien políticos, históricos, culturales y, en este caso, filosóficos. Es dable pensar que a veces son nuestros propios intentos, más movidos por empatía que por la razón, los que nos llevan antes que a aclarar, a oscurecer y distorsionar un problema, descuidando la exigencia y rigor en la elección de las palabras para decir un conflicto humano y señalar sus radicales interrogantes, complicaciones, causas y posibles resoluciones.

Hemos de intentar, por ello mismo, como exigencia inicial, atender a la filosofía, que muchas veces procedente del exilio ha hecho de él un problema teórico (por cuanto vital) y ha generado un conjunto de respuestas posibles de cara a la individualidad y a la comunidad. En la medida en que el exilio contrae dos aspectos: la facticidad e idea de comunidad política y cultural, con sus procesos sociales, propios de nuestros Estados-nación, generadores de identidades y mediaciones simbólicas; y, por otro lado, la fractura identitaria de la subjetividad del individuo que padece el exilio en carne propia.

En sus formas, el problema no es inédito ni por mucho en la historia de las comunidades, particularmente en Occidente.<sup>12</sup> La filosofía ha padecido en el transcurrir de los siglos la desmesura e insensatez del poder y la incomprensión de la comunidad, por ello, sus respuestas latentes a la situación del exilio forman un campo temático imprescindible para pensar aquellos aspectos, comunidad e individuo, que se distancian por la brecha que abre el exilio. En este problema y su constante histórica se evidencia el carácter recurrente de ciertas situaciones, colmadas de sucesos, procesos, conflictos y descubrimientos que se observan tanto en las formas del exilio, como en las formas de la comunidad y las posibles formas de ser ante el exilio y la comunidad.

Esta es la propuesta de una intrahistoria del exilio inserta en una complejidad de situaciones vitales, históricas formas de ser, desde la cual examinamos la problematización ante una situación característica, particular, a la que a veces con voz poco audible el filósofo/a o el escritor/a exiliado/a ha nombrado, y otras veces, con un silencio clamoroso, el problema se nos presenta con aquellos que no pueden decir su exilio, los que van camino a las fronteras desbordados por ese pathos del exiliado.

Y es que no se trata solamente de los exiliados de antes o de ahora, sino que se trata también de un orden de expresiones que atraviesa nuestro entorno simbólico, que cuestiona nuestra forma de vivir hoy día, nuestras iniciativas culturales, nuestras civilizaciones, nuestras identidades forjadas en la ciudadanía y el Estado,<sup>13</sup> y en ello se abre la brecha,

12. Véase F. Jullien. *De lo universal, de lo uniforme, de lo común y del diálogo entre las cultura*. Madrid: Siruela, 2010.

13. En este sentido, las vías de reflexión abiertas por R. Esposito en *Communitas. Origine e destino della comunità*. Turín: Einaudi, 2009a;

también, de nuestro pasado y nuestro porvenir en relación con el presente.

Para poder entender nuestras comunidades, nuestras categorías y teorías posibles han de decir enfáticamente la amplitud e intensidad sonora del exilio. Pues hemos de interrogar si no estamos obligados a llevar al centro de nuestras reflexiones cotidianas las repercusiones de hombres y mujeres venidos de lejos que han alterado y alterarán nuestras formas de ser; buscando hacer del entramado simbólico del paisaje al que llegan un lugar familiar, un entorno, también para ellos común, en estos tiempos de exilio en los que «el exiliado no puede olvidar y por lo tanto tiene que simular...» [Salman 2007: 267]

---

y el binomio «inmunización-violencia» en R. Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona: Herder, 2009b. Asimismo, véase G. Agamben. *Homo Sacer I*. Valencia: Pre-textos, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio 2010. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama.

— 1996. «Política del exilio», en *Revista Archipiélago*. Núm: 26-27, Barcelona.

— 2006. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.

— 2010. *Homo Sacer I*. Valencia: Pre-textos.

Aguirre, Arturo 2010. *Primeros y últimos asombros. Filosofía ante la cultura y la barbarie*. México: Afinita

— 2011b. *Ser de la expresión. Entre la comunidad y la diafanidad*, México: Afinita.

— et al. 2011a. *Pensar el mundo. Juventud, educación y cultura*. México: Afinita.

Benveniste, Émile 1983. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.

Borgna, Eugenio 1996. «La patria perdida en la *Lebenswelt* psicótica», en *Revista Archipiélago*. Núm. 26-27, Barcelona.

Cacciari, Massimo 1996. «Las paradojas del extranjero», en *Revista Archipiélago*. Núm: 26-27, Barcelona.



Esposito, Roberto 2009a. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Turín: Einaudi

— 2009b. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona: Herder.

Gernet, Louis 2001. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce : étude sémantique*. Paris: Albin Michel.

— 1984. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

Hinojosa, Eduardo 1846. *El elemento germánico en el derecho español*, Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1915.

Jullien, François 2010. *De lo universal, de lo uniforme, de lo común y del diálogo entre las cultura*. Madrid: Siruela.

Loraux, Nicole 2008. *La ciudad dividida: el olvido en la memoria de Atenas*. Madrid: Katz.

Nancy, Jean-Luc 2001. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

Plutarco 1996. «Sobre el exilio», en *Obras morales y costumbres (Moralia)*. Vol. VIII. Madrid: Gredos.

Requera Valdelomar, Juan de la (comp.). *Estracto [sic] de las leyes del Fuero Viejo de Castilla: con el primitivo Fuero de León, Asturias y Galicia: se añade el Fuero de Sepúlveda y los concedidos a Córdoba y Sevilla / por el licenciado Dr. Barcelona: [s.p.i.]*.

Rushdie, Salman 2012. *Los versos satánicos*. Madrid: DeBolsillo.

Said, Edward 2005. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.

Suárez, Domingo P. 2008. *Poder y discurso en la Antigüedad clásica*. Madrid: Abada.

Subirats, Eduardo 2002. *Memoria y exilio*. Barcelona: Losada.





Este libro se terminó de imprimir en los talleres de El Errante Editor S. A. de C. V. ubicados en Priv. Emiliano Zapata 5947, san Baltasar Campeche, Puebla, México. ✨ La composición tipográfica que se utilizó fue Miryad Pro, Mónaco, Garamond pro y Euphemia UCAS. ☺ Al cuidado editorial: *Giovanni Perea Tinajero y Gabriela de Gante* 🎨 Agosto de 2013. 📖 El tiraje consta de 500 ejemplares.

