

AISTHESIS 71

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Julio 2022



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

71

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Julio 2022



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA

INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

N° 71 Julio 2022

TABLA DE CONTENIDOS /CONTENTS

DOSSIER

- 5 - 9 Presentación
- 11 - 24 **MARÍA ELVIRA RÍOS**
Foguangshan en Chile: encuentro, adaptación e interacción cultural
Foguangshan in Chile: Encounter, Adaptation and Cultural Interaction
- 25 - 36 **ANTONIO DE MADALENA GENZ**
Sem corpo, sem espiritualidade: uma visão budista do corpo
como fundamento da prática espiritual
Without Body, without Spirituality: A Buddhist View
of the Body as the Basis for Spiritual Practice
- 37 - 49 **JOSÉ MIGUEL VIDAL KUNSTMANN**
Un continente al servicio de la evangelización de China:
América en la producción geográfica sino-jesuita
A Continent at the Service of the Evangelization of China:
America in the Sino-Jesuit Geographical Production
- 51 - 65 **MARIO WENNING**
El misionero como medio: China y la tolerancia ilustrada
The missionary as Medium: China and Enlightenment Toleration
- 67 - 78 **CRISTIANO BARROS BARRETO**
François Jullien y Roger Ames: Sobre la “sinología comparativa”
y la propuesta de un nuevo lenguaje para el estudio de China
François Jullien and Roger Ames – On “Comparative Sinology”
and the Proposal of a New Language to Study China
- 79 - 90 **HANS-GEORG MOELLER**
El carnicero del rey: O el real método para el cultivo de la vida
The King’s Slaughterer—or the Royal Way of Nourishing Life

ARTÍCULOS

- 93 - 109 **MATÍAS AYALA MUNITA**
Teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena
Theory and Practice of the Comic Strip during the Chilean Popular Unity
- 111 - 136 **JORGE ESTRADA**
De la frente al vientre: ética inmanente y violenta
en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño

- From the Temples to the Venter: the immanent ethics of violence
in "El Ojo Silva" by Roberto Bolaño
- 137 - 157 **MATÍAS ALLENDE CONTADOR**
El Museo de Arte Contemporáneo y la Guerra Fría: Nemesio Antúnez director
The Museum of Contemporary Art and the Cold War: Nemesio Antúnez
director
- 159 - 187 **ARTURO GARCÍA GÓMEZ**
Cubismo musical
Musical Cubism
- 189 - 221 **EDUARDO ÁLVAREZ PEDROSIAN**
Entre las tramas: análisis de los tejidos urbanos
Between the forms: analysis of urban fabrics
- 223 - 241 **GIANNINA BURLANDO BRAVO**
Tres Perspectivas feministas de *La confianza* de Francisco de Goya
Francisco de Goya's *Confidence*: In Light of Three Feminist Perspectives
- 243 - 264 **MAGDALENA DARDEL CORONADO**
Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola
Pictorial Sign and Sculptural Sign in Francisco Méndez and Claudio Girola
- 265 - 292 **DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD**
La "ruptura" como una suerte de posmodernidad: el pensamiento crítico
de Octavio Paz entre 1950 y 1967
The "Rupture" as Postmodernity: the Critical Thought of Octavio Paz
from 1950 to 1967

ENTREVISTA

- 295 - 303 **ELENA YRIGOYEN**
Entrevista a Jean-Marie Schaeffer

RESEÑAS

- 307 - 311 **DAVID PARRA MIRANDA**
Hacia una política del sueño
- 313 - 317 **MARÍA V. BARRIGA JUNGJOHANN**
Luxus
- 319 - 321 **MARÍA JOSÉ PUNTE**
No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia
- 323 - 327 **LORENA AMARO**
*La huida biográfica. (Nuevas formas de la biografía,
nuevas representaciones del artista)*
- 329 - 333 **FERMIN ELOY ACOSTA**
*Figuraciones de la otredad
en el cine contemporáneo de Mariano Véliz*

DOSSIER

MARÍA ELVIRA **RÍOS**

ANTONIO **DE MADALENA GENZ**

JOSÉ MIGUEL **VIDAL KUNSTMANN**

MARIO **WENNING**

CRISTIANO **BARROS BARRETO**

HANS-GEORG **MOELLER**

Aproximaciones latinoamericanas al diálogo intercultural

Los artículos reunidos en este dossier fueron presentados en el “Macau-South America Forum On Chinese and Comparative Philosophy and Religion” que se celebró en la Facultad de Artes y Filosofía de la Universidad de Macao (Macao, China), entre el 8 y 9 de mayo de 2019. El foro fue organizado por el Departamento de Filosofía y Estudios Religiosos de la misma universidad y reunió a académicos de Chile, Brasil, China, Alemania, Francia, EE. UU. y Reino Unido. La mayoría de las y los académicos presentes en aquella ocasión fueron latinoamericanos, específicamente, chilenos y brasileños, en cuanto el foro fue organizado con el objetivo de proveer un espacio para las aproximaciones latinoamericanas al diálogo intercultural religioso y filosófico (de ahí el título del dossier). Agradecemos encarecidamente al Departamento de Filosofía y Estudios Religiosos de la Universidad de Macao y, particularmente, a su entonces director, profesor Hans-Georg Moeller, por los esfuerzos realizados para hacer esto posible, en especial, por haber gestado la entrega de importantes ayudas económicas a las y los participantes, incluyendo generosos reembolsos por concepto de transporte y alojamiento, sin los cuales el foro jamás habría llegado a realizarse. Extendemos también nuestros agradecimientos al profesor Mario Wenning y a la profesora Victoria Harrison, quienes apoyaron activa y gentilmente la realización del foro. Recordaremos siempre con afecto los momentos compartidos y las interesantes conversaciones desarrolladas al alero de aquel puerto en el que personas europeas y chinas llegaron a dialogar por vez primera.

La mayoría de los artículos en este dossier ofrecen aproximaciones distintivamente latinoamericanas al diálogo intercultural, ya sea por sus temáticas o por sus metodologías. En cuanto tal, esta colección constituye una importante contribución al estudio del diálogo intercultural, el que ha estado tradicionalmente en manos de académicas y académicos norteamericanos y europeos, quienes desde hace ya

décadas cuentan con sus propios foros en connotadas revistas académicas como *Philosophy East and West*. De este modo, la presente antología puede entenderse como un primer paso en el proceso en el cual académicos y académicas latinoamericanas alzan sus propias voces y crean sus propios espacios de intercambio; se trazan así los contornos de una nueva fase en el desarrollo de la filosofía y los estudios religiosos interculturales. Dentro de ese abanico de aproximaciones se observan cuatro ejes temáticos principales. Primero, las interacciones y similitudes entre las religiosidades latinoamericanas y chinas. Segundo, la fenomenología de las espiritualidades chinas y japonesas. Tercero, los intercambios interculturales favorecidos por los misioneros jesuitas. Cuarto, el estudio y crítica de las hermenéuticas de la filosofía intercultural anglo-europea. A continuación, detallaremos tres de esos ejes temáticos. Pero antes que eso, nos parece relevante situar este dossier en el ámbito de los estudios sobre China en nuestro país.

El dossier que aquí presentamos no solo inaugura el proceso de pensar la cultura china desde la mirada de los estudios filosóficos-religiosos en lengua hispana y según una sensibilidad latinoamericana, sino que también reúne a aquellos chilenos y chilenas que se han iniciado en este camino y quienes, en algunos casos, han emprendido el viaje hacia aquella tierra lejana, incluso aprendiendo el idioma oficial, el chino mandarín y, en el caso de José Miguel Vidal, también el idioma tradicional o chino clásico, en el que están escritos los textos “filosóficos” antiguos y las fuentes documentales premodernas en general. Podemos agregar que nadie de quienes estudian el pensamiento clásico chino puede abstraerse de la incursión en los caracteres tradicionales y que, por tanto, esta es necesaria para la implementación de la sinología en Chile en particular.

La lengua china y la traducción, en relación con la comprensión de las cosmovisiones y filosofías asiáticas, es uno de los enfoques reflexivos actuales de reconocidos sinólogos como Roger Ames y François Jullien, analizados por Cristiano Barros Barreto en este dossier, quienes han descubierto que la estructura de la lengua occidental, esencialista y monolítica, ha sido, en cierto sentido, uno de los impedimentos para aproximarse a una matriz de pensamiento que definen como móvil. Así, sugieren que se requiere de un nuevo lenguaje, de tono híbrido, para ingresar a las estructuras y lógicas propias del pensamiento chino. El mismo Jullien se define como un filósofo que se aproxima a un “otro” que, en un principio y casi intuitivamente, le pareció como lo más ajeno y lejano imaginable. Para pensar lo impensado y descubrir los límites de su propio pensamiento, se fue a China. Fueron límites también, pero en este caso los del “País del Centro” (*zhong guo* 中國), como se autodenomina China, los que intentaron rebasar los misioneros jesuitas. Más precisamente, estos estudiosos idearon estrategias para desarticular la cosmovisión de los pensadores chinos, tanto para ganar su atención y aceptación como para esclarecer la superioridad de la cultura europea, usando sus mapas, su geografía, el descubrimiento del continente americano, que “obligaba a repensar los límites del

Mar del Oeste (*Xihai*) y el Mar del Este (*Donghai*); esto, ya que si se tomaba como punto de referencia central a Afro-Eurasia, ambos mares terminaban en América y no en los cielos” como lo planteaba China. De esta manera, el País del Centro dejaba de estar al centro, como lo plantea Vidal en su contribución.

Quisiéramos insistir en el viaje y en los resultados imprevistos que este conlleva, y esto no solo si viajamos con una intención determinada, como en el caso de Jullien, sino también, y por sobre todo, si lo hacemos por el mero disfrute de la exploración, como en el caso del misionero, abordado tanto por Mario Wenning como por José Miguel Vidal, y respecto de la experiencia de campo en las montañas de María Elvira Ríos. Y recalcamos esto pues la presencia de uno de esos misioneros en China tuvo consecuencias inesperadas, tales como la llegada del pensamiento chino a Chile a través de la traducción del *Yijing* 易經, el “Clásico de los cambios” o “Libro de las mutaciones,” del alemán al español.

Siendo muy joven, Richard Wilhelm, traductor del *Yijing* del chino al alemán, viajó como misionero cristiano a China, donde se inició en las enseñanzas del mundo “espiritual” asiático. Residió en el País del Centro desde 1899 hasta 1920 y jamás bautizó a una persona china, pues su versión de la misión cristiana consistió simplemente en aproximarse a las personas y atender sus necesidades. Tradujo muchas obras de filosofía y religión chinas al alemán, entre otras el *Yijing*. Carl Gustav Jung conoce a Wilhelm en 1920 en la Escuela de Sabiduría en Darmstadt, Alemania, y según este, Wilhelm ya estaba trabajando para construir un puente entre Oriente y Occidente. Otro sacerdote, el padre Bouvet, misionero en Pekín –treinta años antes de su primera traducción– le explicaba a Leibniz las características de este libro, considerado como uno de “los clásicos” (*jing* 經) por las y los pensadores confucianos.

Richard Wilhelm tradujo a su lengua esta obra en una labor que dura años, algunos de los cuales los vivió junto al maestro Lao Naixuan 勞乃宣. Esta traducción alemana sirvió de base a la traducción inglesa de 1949 y a la italiana de 1950. La misma, años más tarde, fue traducida al español por Helena Jacoby de Hoffmann, que luego de contraer matrimonio con el médico chileno Franz Hoffman, viajó a Chile junto a su familia en 1934, salvándose así de la deportación y muerte en los campos de concentración nazis.

Se matricula en la carrera de Medicina en 1919 en la Universidad de Friburgo, donde asiste a cátedras de Edmund Husserl y Martin Heidegger, e incluso de Richard Wilhelm y de Carl Gustav Jung. En 1971 Hoffmann finalizó la traducción al español de la versión alemana del *Yijing*, a la que dedicó varios años, al igual que Wilhelm. Más tarde, ya entregada a la sicoterapia, recibe como paciente a Luis Gastón Soublette Asmussen, quien, como académico del Instituto de Estética, inauguró la cátedra de Pensamiento Oriental en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en los años 80 y 90. Soublette realizó una traducción comentada del *Daodejing* 道德經 sobre la base, principalmente, de traducciones francesas. Al mismo tiempo, tradujo *Los anales de primavera y otoño*

(*Chunqiu Zuozhuan* 春秋左傳), texto historiográfico tradicionalmente atribuido a Confucio e incluido en la lista de los Cinco Clásicos (*wujing* 五經).

Este periplo que permitió la presencia del pensamiento chino en Chile pasa por la figura del misionero, así como por la necesidad y controversia de la traducción. Las contribuciones de Mario Wenning y José Miguel Vidal nos introducen a la presencia, rol y sentido del viajero/misionero, quienes viajaron a China durante los siglos XVI y XVII como “evangelizadores” profesionales, en este sentido es que Wenning dice que “fueron pioneros del diálogo intercultural” y allanaron “el camino de la globalización tanto cultural como espiritual”, es decir, fueron “fundadores de la sinología moderna” y por ello los define, a partir de la teoría de McLuhan, como un “medio complejo”, es decir, como “canales que transportan más de lo que proclaman o se proponen transportar”, en el entendido de que “el medio es el mensaje”. Desde esta perspectiva, es decidir lo que presenta la investigación de Vidal, ya que revela que estos misioneros no solo son en sí mismos el mensaje, sino que lo imponen con una metódica aspiración, la de “utilizar a América como un espacio discursivo desde donde subrayar el alto desarrollo de la civilización europea al tiempo que atraer la curiosidad de los literatos chinos, con el fin de comunicar sus ideas religiosas”. Paradójicamente, el celo de los misioneros, en este caso jesuitas, no logró hacer visible a América, pues lo que se dijo de ella no fue sino una invención, un relato y, al mismo tiempo, su emergencia como un continente nuevo presentó grandes desafíos a las ideas cosmológicas y geográficas chinas, puesto que desarticulaban su perspectiva central: la idea de China como el País del Centro, indivisible de la noción de la centralidad territorial y civilizatoria de la nación china. Sin embargo, todas estas presencias y esfuerzos al parecer tuvieron efectos impensados, como expusimos arriba, en este caso, “un cambio en la autopercepción de Europa, así como a una expansión de sus horizontes”. Como lo plantea Wenning: “paradójicamente, al expandirse por el mundo, Europa se volvió provinciana”, así, el contacto con China y los informes escritos sobre ella contribuyeron a “una transformación radical de la subjetividad europea”.

Por otra parte, al leer estas investigaciones desde la perspectiva de Ríos y Madalena, observamos claramente la ausencia del cuerpo y la inclusión de la experiencia a partir de la práctica. Es Dogen quien aporta una visión integral de experiencia y práctica, existiendo al unísono con la mente, lo que permitiría una comprensión distinta de lo real, solo posible tras la unión cuerpo/mente; noción impensada e imposible en la práctica de un misionero que considera al cuerpo como la entrada al Infierno. Una mente silenciosa es aquella que, gracias a su conexión con el cuerpo, deja aparecer el fenómeno sin violentarlo. Ese misionero jesuita no dejaba aparecer la realidad en su carnalidad, no vivía la experiencia del otro –no la dejaba aparecer antes de la palabra– como lo expone María Zambrano, lo que es una actitud violenta de suyo. Lo que la empresa jesuita y la actitud del País del Centro de la China tradicional tenían en común era la negación de la diferencia. Es decir, ambas compartían una conducta contraria a la interculturalidad. Esas “narrativas” conforman un discurso no asen-

tado cabalmente en la realidad de la experiencia, buscan constantemente su propio reflejo, en una especie de narcisismo cultural. Dicho discurso toma dos derroteros, la invención negativa, el salvajismo caníbal y, su contraparte, la idealización positiva de este salvaje, como bueno y puro. Entre líneas podemos descubrir ambas rutas en los relatos de la invención de América, de la que se ha escrito bastante, me refiero a los relatos de lo que encontraron, como, por ejemplo, un sistema otro de “escritura”, el quipu, del cual ahora sabemos que es más bien un dispositivo mnemotécnico diseñado para ayudar a quienes son responsables de transmitir la memoria sobre asuntos de todo tipo y no solo administrativos, como pretendió aquella (no-)mirada misional.

Por último, es menester destacar la presencia viva de estos no-misioneros en China, aquellos que hoy vuelven a Chile en las páginas de este dossier. Por sobre todo, las y los participantes quisieran recalcar la labor de Manuel Rivera Espinoza como traductor y editor. Le agradecemos no solo por haber traducido y editado los artículos presentados en inglés en aquel foro, sino también porque su presencia en Macao como estudiante de doctorado en ese momento fue lo que hizo posible dicho encuentro que, desde ese entonces y hasta ahora, ha dado diversos frutos, incluyendo este dossier.

CLAUDIA LIRA LATUZ
MANUEL RIVERA ESPINOZA

Foguangshan en Chile: encuentro, adaptación e interacción cultural¹

Foguangshan in Chile: Encounter, Adaptation and Cultural Interaction

María Elvira Ríos
Pontificia Universidad Católica de Chile
merios@uc.cl

Enviado: 18 abril 2021 | **Aceptado:** 16 junio 2021

Resumen

En 2002 se inaugura el templo budista Foguangshan en la comuna de Talagante, en Santiago de Chile. Con el objetivo de enseñar e introducir el Dharma que enseña el fundador de la corriente del Budismo Humanista en Taiwán, el maestro Xingyun, las monjas taiwanesas a cargo del templo llevan a cabo una serie de actividades budistas. La capacidad de adaptación de un budismo que se autodefine como globalizador será un factor fundamental para su inserción en la sociedad chilena. Sin embargo, otros factores sociales, como la concepción general en torno al budismo en el pueblo chileno y el rechazo a las instituciones religiosas influirán en el compromiso que Foguangshan requiere para su permanencia en el país.

Palabras clave: Budismo, religiones, cultura china, nuevos movimientos religiosos.

Abstract

In 2002, the Foguangshan Buddhist Temple was inaugurated in the Talagante precinct, Santiago, Chile. With the aim of teaching and introducing the Dharma taught by Xingyun, the founder of Humanist Buddhism in Taiwan, the nuns in charge of the temple carry out a series of Buddhist. The adaptability of a Buddhism that defines itself as a globalizer will be a fundamental factor for its insertion in Chilean society. However, other social factors, such as the general conception of Buddhism in Chilean people and the rejection of religious institutions, influence the commitment Foguangshan requires for his stay in the country.

Keywords: Buddhism, religion, Chinese culture, new religious movement.

¹ Este texto se realizó con el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) 3190076.

Introducción

En 1967, el maestro Shi Xingyun 释星云 (1925-) fundó el monasterio Foguangshan 佛光山 en la provincia de Gaoxiong, en Taiwán. En 1972 organizó un sistema moderno de profesorado e inició el desarrollo de los cuatro temas más importantes que identificarían a la corriente Foguangshan: la cultura de la doctrina budista, la educación, la construcción de una sociedad benevolente, y la cultivación y la práctica del budismo para purificar los corazones de las personas. Después de lograr una considerable popularidad en Taiwán, Foguangshan comenzó a expandirse hacia el extranjero. En 2006 ya había más de 170 sedes en el mundo, sobrepasando a los 200.000 seguidores y convirtiéndose en una corriente budista internacional (Shi y Li 59). En 2007, cuando se cumplían los 40 años de Foguangshan, la institución religiosa contaba con más de 200 sedes repartidas en 33 países (Yongyun, “Philosophy of Fo Gang Shan” 12).

Yezhou destaca una serie de elementos que describen el *modus operandi* de Foguangshan: una institución con un líder espiritual de mucho prestigio en el extranjero, y quien, debido a sus buenas relaciones con el budismo en China, colabora en la “unión de ambas costas”: la de Taiwán y el continente chino. Destaca la idea de hacer de este mundo una Tierra Pura, pero humanista, tomando lo antiguo con lo nuevo, por medio de la popularización, internacionalización y educación (260). La diversidad de acción que caracteriza a la institución le ha permitido insertarse y adecuarse a las necesidades de diversas sociedades en el mundo.

En el caso de la sociedad chilena, los factores culturales que facilitan la inserción de religiones asiáticas apuntan a transformaciones de la sociedad en vías de un desarrollo dirigido a un proceso de modernización. Aunque Chile es un país predominantemente cristiano, el proceso de secularización y pluralización religiosa ha tenido su efecto. Al respecto, nos parece de especial interés el perfil del “creyente a su manera”, quienes “son de hecho creyentes en la astrología, el tarot, la reencarnación, el New Age y en toda clase de misticismos y neosoterismos contemporáneos” (Parker 306). Este tipo de creyente tiene un vínculo hereditario con la tradición cristiana, especialmente la católica, pero se desvincula de la institución, alejándose de los ritos, dogmas y normas, buscando otras alternativas que enriquezcan su vida espiritual, desde un modo más individual. En el templo Foguangshan de Talagante, Región Metropolitana, además de la comunidad china,² nos encontramos con chilenos y chilenas con el perfil de “creyentes a su manera.”

Este escenario describe un lugar abierto, dispuesto a recibir a cualquier persona interesada en conocer el budismo y la cultura china, sin importar su origen, cultura y

2 En este estudio no nos referimos a la comunidad china que asiste al templo, ya que se pretende analizar el modo de inserción en una cultura ajena a la propia, en este caso, a la chilena. No obstante, el tema religioso en el área de migración es un estudio que, sin lugar a dudas, merece atención.

creencias. Sin embargo, a la hora en que se realizan las ceremonias veremos que el modo en que se considera o percibe al budismo afecta en el compromiso con la institución, evitando el éxito de la “localización” que su fundador sostiene como método de inserción.

Este estudio se basa en la información compilada en las visitas al templo entre 2015 y 2020, y las entrevistas semiestructuradas realizadas entre 2015 y 2017, donde sugerimos tres problemáticas a considerar: la primera, aquellas y aquellos visitantes que buscan alternativas más “libres” de prácticas y menos apegadas a reglas institucionales o ceremonias extensas, y no se insertan de manera plena y durable en el templo. Por lo tanto, hay una movilidad que, hasta la fecha, impide un mayor número de personas comprometidas con la institución; la segunda, la invitación de Foguangshan, que se extiende a cualquier persona, independiente de la religión que profesa, se cuestiona en las ceremonias y ritos de devoción, produciendo un distanciamiento en las personas practicantes o creyentes de otra religión; la tercera, y vinculada con las dos anteriores, la concepción del budismo como “filosofía de vida” debilita la motivación (Geertz 90) que permite adquirir las responsabilidades que se requieren para lograr la “localización” y, por lo tanto, la adaptación de Foguangshan en Chile.

De estos tres factores se deriva una serie de preguntas: ¿Cómo se construye el discurso religioso de Foguangshan en Chile? ¿Cómo es el proceso de “localización” de las prácticas religiosas en el templo? ¿Cómo las y los chilenos se integran en este espacio religioso? ¿Es la consideración del budismo como “filosofía de vida” una manera indirecta de “discriminación sin intención” por parte del entendimiento social chileno, que dificulta la creación institucional de un budismo local?

Foguangshan y el Budismo Humanista del maestro Xingyun

Foguangshan se caracteriza por impulsar el budismo a todos los continentes, lo que refleja el pensamiento globalizador de su fundador, el maestro Xingyun. Por medio de la enseñanza de las corrientes de la Tierra Pura de Amitābha (*jingtu* 淨土)³ y Chan (禪),⁴ Xingyun se esfuerza en estructurar las prácticas budistas a la educación moderna y a la estructura institucional, creando una síntesis de ambas corrientes y construyendo la idea de la iluminación budista con los valores de democracia, igualdad, libertad, justicia y fraternidad (Chandler 5).

Cuando las diversas corrientes budistas se trasladan a otras zonas geográficas incorporan narrativas que les permiten dialogar con otras tradiciones religiosas, transformando las prácticas budistas a las necesidades de la cultura local. Esta transformación va de la mano con el paradigma histórico en el que se encuentra

3 Sobre Tierra Pura ver Gómez (478) y Chèn (346).

4 Sobre Chan ver Jorgensen (130).

la sociedad a la que se está adentrando. El budismo que se desarrolla en Occidente⁵ comienza a combinar tradiciones como también elementos de la modernidad occidental, ya sea el racionalismo científico, el romanticismo, el cristianismo, el judaísmo, la psicología o la cultura *pop* (McMahan 3).

Al respecto, Stuart Chandler destaca la estrategia de adaptación del maestro Xingyun, quien no se resiste a los cambios de la modernidad. Xingyun tiene respeto a las prácticas budistas secularizadas entregando una interpretación del Dharma (doctrina budista) que se adecua a este mundo, eliminando los límites entre el monasterio y la sociedad general. Alternativamente, los mismos cambios conceptuales e institucionales se pueden leer como medios para la sacralización de las esferas mundanas. De esto último, cualquier intento de emplear la distinción sagrado/secular en un modelo dualístico resulta insatisfactorio: “Lo sagrado y lo secular son polos opuestos en una interpenetración mutua y continua, uno transformándose gradualmente en el otro. Algo similar a lo que sucede con modernidad/tradición” (Chandler 5-6).

El maestro Xingyun denomina a la corriente de Foguangshan como *Renjian Fojiao* 人間佛教, el Budismo Humanista. Fue a principios del siglo xx –cuando China miraba al Occidente como modelo de modernización, rechazando la adoración de ídolos y “supersticiones” (Yang 1-3)– que el maestro Taixu 太虛 (1889-1947) defiende al budismo y promueve la educación y adecuación de esta religión a una sociedad moderna. Taixu fue fiel creyente de la corriente de la Tierra Pura, pero enfatizó en la posibilidad de alcanzar ese paraíso en esta tierra (Pittman 294).

El discípulo de Taixu, el maestro Yinshun 印順 (1905-2005), hace uso del término *renjian*. Yinshun consideraba que por medio de este término se determina que los budistas deben participar activamente en la sociedad humana. Xingyun rescata el término *renjian*, elevando la figura humana del Buda Śakyamuni y su actuar en el mundo (Chandler 45). Para esto, invita a seguir el camino del *bodhisattva*, dedicado al alcance del despertar de todos los seres (Arnau) y cumplir las diez acciones saludables, las que están íntimamente vinculadas con los cinco preceptos budistas (五戒 *wujie*): no matar, no robar, no mentir, no cometer un mal comportamiento sexual y no consumir bebidas alcohólicas.⁶ Para lograr una visión correcta se debe alcanzar la sabiduría, el último objetivo por el cual se logra el despertar en la verdadera naturaleza (*tathāgatarbha* o *foxing* 佛性, la naturaleza búdica).⁷

5 En este caso, la palabra “Occidente” se refiere específicamente a Europa y Estados Unidos.

6 Las diez acciones saludables serían una extensión de los cinco preceptos: en la acción, no matar, robar o caer en una mala conducta sexual; en el habla, no hablar con deshonestidad, de manera injusta o hablar mal de los demás; en el pensamiento, no ser avaro, gruñón o sostener ideas negativas.

7 La palabra *garbha* quiere decir la matriz y también su contenido. Así, *tathāgatarbha* quiere decir tanto la matriz del Tathāgata como el embrión del Tathāgata. Según la traducción china enfatiza la idea de *cang* o *garbha* como lo oculto, que sugiere la idea de lo absoluto, que es immanente y está dentro de las apariencias de los fenómenos (Gregory 10). De aquí se deriva el pensamiento de la “naturaleza búdica” que todos los seres humanos tienen y pueden lograr liberarse de la rueda de la reencarnación.

Además de lo ya señalado, es preciso mencionar el diálogo interreligioso del maestro Xingyun, inspirado en las palabras del maestro Taixu y la importancia de la amistad entre las religiones. Sobre esto destaca la buena relación de Foguangshan con la Iglesia católica, vínculo que nace en la década de 1950 y se extiende a todos los países en que se ha establecido la institución budista (Hsing Yun 40).⁸

La llegada de Foguangshan a Chile

En 1992 Foguangshan llega a Brasil y en 2003 se funda el Rulai-si en São Paulo, el primer monasterio y sede central de los templos que se instauran en Sudamérica. En el año 2000, las maestras budistas Miaomu y Miaokuang iniciaron el proceso de apertura de un templo en Chile. El templo se construyó en una parcela en Talagante, ubicado a treinta kilómetros de Santiago y su inauguración se realizó el día 5 de octubre de 2002 (Yongyun, “Philosophy” 164).⁹ En 2005, Foguangshan quedó registrada en el Departamento de Personas Jurídicas del Ministerio de Justicia como una entidad religiosa (Gobierno Transparente, 2006). Además del templo, cuentan con una sede en Iquique. Esta sede en el norte responde a las necesidades religiosas de los migrantes chinos y su influencia cultural (Chou; Calle Recabarren; Moraga Reyes e Invernón Ducongé; Palma y Montt Strabucchi).¹⁰

Método de inserción y prácticas en Chile

En 2001, el maestro Xingyun llevó a cabo lo denominado *bentuhua* 本土化, –“localización”– de Foguangshan. Con esto, Xingyun llama a la adaptación: las enseñanzas son las mismas, pero varían las prácticas específicas según cada cultura. Lo complejo es determinar los límites entre la verdad esencial y las costumbres, surgiendo dudas desde cómo transmitir el Dharma, el idioma que se utiliza para las actividades, hasta los tipos de alimento o la música en los ritos. Xingyun afirma que quienes mejor podrán resolver esos límites serán las personas locales, que decidan renunciar a la vida secular y dedicarse a la labor espiritual (Chandler 293).

8 La conferencia mundial sobre las misiones que se llevó a cabo en 1910 en Edimburgo fue la primera reunión pública de acercamiento entre el budismo y el cristianismo. Desde entonces que se ha creado una serie de diálogos, estudios y sociedades académicas y religiosas que se preocupan en la interrelación entre ambas religiones (Heisig 161).

9 La construcción del templo se realizó con el apoyo que brindaron los señores Chen Yueliang, Chun Yiwu y otros benefactores del templo. En la página electrónica de Foguangshan solo mencionan los nombres de las personas que colaboraron en el financiamiento del templo, no se entrega más información. Sin embargo, es preciso destacar el papel fundamental que cumplen las y los migrantes chinos a la hora de financiar los templos en Foguangshan; en su mayoría, los templos o centros se financian gracias al apoyo de la comunidad china, especialmente taiwanesa, en el mundo.

10 Durante un tiempo Foguangshan estableció un centro en Santiago que hasta la fecha se encuentra cerrado.

En Chile, la administración del templo sigue a cargo de las maestras taiwanesas. Asimismo, hay una presencia notable de migrantes chinos y chinas que viven en el país y acuden de manera constante al templo. También participan en la organización de actividades y colaboran en la manutención del lugar. También hay un grupo de devotos chilenos que, por una parte, asisten semanalmente al templo y ayudan en tareas como aseo, difusión, diseño, programación; por otra, reciben clases del Dharma en lecturas de Sūtras. Lo que se espera es que este grupo de personas aumente y sea responsable del templo e, incluso, algunos de ellos se conviertan en personas religiosas.

Con respecto a las actividades, se suelen celebrar las ceremonias y prácticas más importantes del budismo, a veces adecuándolas con otros nombres o agregando los modos rituales ya existentes. También se realizan actividades culturales y educativas como la enseñanza del idioma, celebración del año nuevo chino, artes marciales y visitas a instituciones educacionales. Cabe destacar el campamento de verano para niños y niñas, actividad que se realiza durante el verano, y en ocasiones se invita a participar en campamentos internacionales.

La ceremonia de Bendición a los Benefactores del Templo

El llamado que realizan las maestras de Foguangshan es una invitación a la Ceremonia de Bendición para Benefactores del Templo que, en 2015, se convocó para el día 16 de agosto a las 11:30 a. m. Ese día se llevó a cabo la celebración Yulanpen, el Festival de los Fantasmas Hambrientos, cuya fecha, según el calendario chino, correspondía al 28 de agosto, pero las maestras adelantaron la celebración para el día domingo 16.¹¹ Yulanpen es una de las fiestas ancestrales más importante en la que se invita a los ancestros a regresar a la tierra y a celebrar la fiesta que preparan sus familiares. Al inicio de la ceremonia se leyó (en chino y en español) el Himno del Incienso y luego, repitiendo el nombre del Buda Amituo, quienes participaron salieron del salón y se dirigieron al altar de ofrendas. Cada persona prendió un incienso y lo dejó en el incensario del altar. Luego volvieron a entrar al salón principal y leyeron el Sūtra Yulanpen. Al finalizar, se retiraron a un segundo altar, ubicado en la entrada trasera del salón, donde se encuentran las tabletas de las personas difuntas. Allí realizaron una lectura de ofrecimiento a las y los difuntos y, finalmente, regresaron al salón principal, donde leyeron el texto La Toma de Refugio y la maestra Miaokuan entregó una enseñanza. En esta ocasión, la enseñanza se refirió al concepto de *xin* 心 (mente-corazón).

La maestra, quien contaba con el apoyo de otra religiosa para la interpretación al español, entregó su enseñanza sin explicar de qué trataba la ceremonia de Yulanpen y el contenido del Sūtra. Destacó la importancia de tener fe en el Buda, de realizar

11 Es común que las ceremonias se adecuen a un sábado o domingo para contar con una mayor participación de personas.

los votos y practicar la doctrina. Luego se detuvo en el concepto *xin* en el budismo, invitando a tener un pensamiento positivo, sabio y de respeto al otro. Sobre esto último tomó como ejemplo el mantra “Amituo-Fo” (Buda Amitābha), que utilizan cada vez que se dirigen o agradecen a alguien, señalando que el nombre del Buda es una manera de presentar respeto y bendecir al otro, y agregó que no importa a qué religión pertenezca la persona, cualquiera puede practicar.

Bautizó a su hija en el templo Foguangshan

Una mujer chilena relató haber conocido el budismo viviendo en China. Cuando regresó a Chile y visitó Foguangshan señaló que se sintió como en casa. La mujer comenzó a visitar de forma frecuente el templo, participó en actividades e invitó a sus amistades. Para ella el budismo no era una religión, sino una filosofía de vida, una ideología distinta a la religión católica: “La religión te impone un dogma, mientras el budismo es un libre albedrío [...] la religión te hace sentir culpable, una pecadora que debes pagar por eso, te hace sentir como lo peor del mundo y por lo tanto debes sufrir”. Al poco tiempo fue madre y, junto a su pareja, decidió bautizar a su hija en Foguangshan. La ceremonia se llevó a cabo en conjunto con otros bebés que se bautizaron. En el rito, la maestra realizó los cánticos y luego salpicó agua bendita con una rama de sauce a quienes se bautizaron. Posteriormente, llamó a todas las personas invitadas a recibir el agua bendita. Finalmente entregó un pequeño buda protegido en un cristal, simbolizando el nacimiento de un nuevo buda. Al término del rito, se invitó a las y los asistentes a comer platos vegetarianos que se prepararon en el templo. Los padres y madres de los niños y niñas no pagaron por la ceremonia, no obstante, a todos quienes asistieron se les entregó un sobre para que depositaran un aporte voluntario en la caja de donaciones del templo. Aunque la madre de la bebé bautizada sintió el compromiso con Foguangshan, confesó que desde entonces no había regresado al templo por falta de tiempo.

Chilenos en Foguangshan

A grandes rasgos, es posible definir tres tipos de chilenos y chilenas que visitan el templo:

Devotos laicos: es un grupo reducido y se conforma por las personas más comprometidas con la institución. Suelen tener cargos y diversas responsabilidades. Estas personas cumplen con los cinco preceptos en su vida diaria¹² y se interesan en la doctrina.

12 La Toma de Refugio es el preludio a la aceptación de los cinco preceptos básicos. Estos se consideran una normativa para todas y todos los devotos budistas. Los cinco preceptos son: la prohibición de atentar con la vida de un ser vivo, tomar algo que no nos pertenece, mentir sobre logros espirituales, tener un mal comportamiento sexual, beber líquidos intoxicantes (Holt 714).

Entre los devotos laicos destaca una joven quien se convirtió al budismo en el monasterio Rulai-si en São Paulo, donde realizó el rito de la Toma Refugio y los cinco preceptos. En el momento en que se realizó la entrevista (2016), ella era la persona más activa, entusiasta y motivada. Su mayor deseo en el futuro era dirigir el templo, lo que responde a uno de los objetivos más importante de Foguangshan: que las personas locales administren y se hagan cargo del lugar. Pero también es consciente del miedo hacia la palabra “religión” que tiene la sociedad actual, especialmente la juventud: “Somos una cultura muy católica y la gente se ha decepcionado, de inmediato relaciona religión con católica”. Sin embargo, también comprende que las personas consideren muy extensas y complejas las ceremonias y los ritos en el templo, transformándose en un impedimento para el común de las personas que no conocen el budismo, sus ritos y significados. Por esto sucede que, si bien las personas quedan contentas con la experiencia, pocas regresan, y menos se quedan. A esto se suma que tanto los rezos como las prédicas de la maestra se realizan en idioma chino y español, lo que termina convirtiéndolas en ceremonias algo tediosas. La joven también menciona asuntos culturales que han influido en la dificultad para captar a más personas, pues existen modos de comunicarse y relacionarse de las religiosas que, en ciertas ocasiones, producen choques culturales que terminan por alejar a las personas, que deciden no regresar. Esto último se debe a la capacidad de adaptación de las monjas y la falta de una mayor empatía con las y los asistentes.

Voluntarios: son aquellas personas que colaboran en las actividades y asisten sin un compromiso religioso. Pocos consideran al budismo como religión, más bien se refieren a una filosofía de vida. En general, tienen conocimiento general sobre el budismo y lo describen desde sus propias percepciones y experiencias. El apoyo como voluntarios es variable, pues para la mayoría es un lugar donde van y vienen de manera libre, sin necesariamente comprometerse con el templo. Entre las personas voluntarias, conversamos con dos jóvenes que colaboraban en el templo desde hace un año. En sus comentarios destaca la concepción de budismo como filosofía o forma de vida; donde uno mismo puede alcanzar el estado de un buda. Señalan que no es restrictiva, y que apoya moralmente a las personas que requieren ayuda o apoyo ante una dificultad. Sobre “Amituo Fo” comentan que sería como los buenos deseos que el Buda quiere hacia ti, pero no representa nada más que “un saludo de cordialidad y de buenos saludos”. Aunque los jóvenes señalan no entender del todo los cánticos y rezos, dicen sentir una energía que los puede retribuir.

Participantes: son personas que asisten de vez en cuando o van una sola vez a conocer el templo. Algunas, como una pareja que realizó su boda en el templo, adquieren cierta responsabilidad de asistir a las demás ceremonias, pero en su mayoría desconocen el budismo, tienen percepciones que se entremezclan con prácticas de otras corrientes asiáticas. Otras confiesan no saber nada, por lo que se han acercado al templo para aprender del mundo espiritual de Asia. En general, los comentarios que recibimos de las y los participantes acerca de la decisión de visitar el templo apunta a

una búsqueda de algo distinto, utilizando adjetivos como algo “espiritual, alternativo, relajante”. Otras buscan consuelo por la pérdida de un ser querido o enfermedad, o simplemente por un interés cultural. Entre los relatos destaca el de una mujer que visitó Foguangshan con su esposo:

A través de internet supe que había un lugar en Talagante. A mí me salió un examen malo de la presión y sabía que si estaba mal era porque estaba mal mi organismo [...], me tenían que volver a realizar el examen para confirmar. Mientras iba manejando [mi auto] me puse a escuchar mantras de sanación física en YouTube. Después de eso me salió bueno el examen y entonces busqué un lugar donde ir como una manera de agradecer, y encontré este lugar. Es la primera vez que vengo. Me gustó, pero sí debería haber alguien que hablara español claro, ya que es difícil entender porque no se transmite muy bien el mensaje. [...] Mira, yo soy siempre católica, entonces durante gran parte de la ceremonia sentía que yo estaba defraudando al “hombre de la capa” que es el Sagrado Corazón, pero también creo mucho en el *reiki*, en la exposición de manos, en las sanaciones, pero me sentí como que defraudando a Dios.

¿Discriminación sin intención?: la consideración del budismo como filosofía de vida

Para insertarse en una sociedad es preciso dialogar con sus bases cognitivas, moldeadas por normas intersubjetivas que permiten interactuar con el nivel físico, psicológico, social y simbólico (Jensen 322). ¿Cómo se produce ese diálogo en Foguangshan, Chile? Ya mencionamos que la maestra Miaokuan enfatiza que toda persona puede practicar la “mente-corazón” budista, sin importar su religión; un discurso adecuado a una persona “creyente a su manera”. Tampoco se detiene en los textos y los aspectos más complejos de la doctrina, pues lo que se pretende es incorporar la doctrina más en la acción y menos en la explicación. Parte fundamental de la recitación del nombre del Buda Amitabha (Amituo Fo) se debe a la creencia de renacer en el Paraíso Sukhāvātīvyūha, tierra pura del Buda Amitabha. Sin embargo, tanto el modo en que las maestras explican el significado de Amituo Fo y las y los voluntarios lo entienden (buenos deseos, cordialidad, respeto, saludo, luz del Buda) enfatiza en el deber ser con el otro más que en un acto de devoción y fe para reencarnar en el paraíso de Amituo.

En la ceremonia de bautismo hay un procedimiento de purificación que, en el caso del budismo humanista, se interpreta como un acto sagrado, que ilumina la naturaleza búdica del bebé, por lo tanto hay un compromiso de fe. Sin embargo, la madre no considera al budismo como una religión, no se considera devota ni pretende seguir reglas o asistir a ceremonias. Por lo tanto, no siente la obligación de ir y llevar

a su hija con regularidad al templo y comprometerla con la institución.¹³ En cuanto a las personas voluntarias y participantes de las actividades del templo, se tiende a considerar al budismo como filosofía y no como una religión.

Al respecto, la influencia europea de división entre lo filosófico y religioso es evidente, pues en las culturas orientales es difícil separarlas, cuestión que ha afectado en el modo en que se ha concebido la filosofía (y religión) asiática en los estudios académicos. En cuanto a la búsqueda de prácticas meditativas, yoga, *reiki* u otras mencionadas entre quienes visitan el templo, se relaciona con los cambios socio-culturales en la sociedad chilena que, poco a poco, han modificado la construcción identitaria de los individuos, repercutiendo en la relación que establecen los sujetos en el plano individual y colectivo con las instituciones religiosas. Estas últimas atañen tanto a las instituciones religiosas comunes como a las nuevas que se insertan en el país (Bahamondes 107).

En Chile existe una serie de centros budistas de la corriente Therāvāda y otros tantos de la corriente Mahāyāna de la rama zen, tibetana o subramas de estos. Muchos de ellos funcionan desde una o más décadas, cuentan con personas religiosas extranjeras o discípulos de maestros europeos, norteamericanos o asiáticos, y grupos de practicantes. Lo que diferencia a Foguangshan de gran parte de estos centros es que se instala con la denominación de “templo”. Esta denominación es, por una parte, un modo explícito de hacer valer el budismo como una institución religiosa. Por otra parte, la casi inexistencia del budismo y otras religiones con la denominación de “templo” en Chile, nos indica un fenómeno interesante, que se entiende en el modo clásico en que el pensamiento de religiones asiáticas se ha adentrado a Chile y la manera en que el pueblo chileno lo percibe. Al respecto, el papel de los primeros movimientos espirituales, entre ellos la Sociedad Teosófica,¹⁴ es fundamental, pues ellos transmitieron el pensamiento budista combinándolo con otros, creando doctrinas eclécticas, con tintes orientalistas, que aspiran a una mejoramiento espiritual del individuo.

Pareciera que las y los chilenos buscan prácticas eclécticas que, en este caso, estarían vinculadas al grupo de Nuevos movimientos religiosos (Dawson 372) basadas en religiones del este y sudeste asiático, sin considerarlas como tal. De la misma manera, las religiosas de Foguangshan intentan adecuarse a ese modo discursivo de comprensión del budismo, evitando mencionar la palabra “religión”. No obstante, no han logrado traspasar las barreras culturales para conseguir el compromiso estable de una comunidad chilena sólida con la institución.

13 La madre de la bebé bautizada deja en evidencia no solo el rechazo que le produce la palabra “religión”, sino otros conceptos que tienen connotación cristiana, como “pecado”. Esta percepción es común en quienes sienten disgusto hacia la herencia religiosa cristiana. No obstante, esta, como también la palabra “confesión”, sí son posibles de utilizar en el budismo en la medida en que el contenido se refiera a un contexto de pecado o confesión. Para un estudio más acabado de la palabra pecado en traducciones de textos budistas al castellano ver Luis O. Gómez.

14 Para un mayor conocimiento de los primeros movimientos vinculados a religiones asiáticas en Chile, ver Felipe Luarte.

Visita en 2020

En enero de 2020, previo a que en Chile se propagara el COVID-19, volvimos al templo y nos encontramos con una de las maestras anteriores, en compañía de dos nuevas religiosas. Aquel día se llevó a cabo una práctica de meditación. Entre quienes asistieron no se presenció a ninguno de los devotos laicos ni voluntarios que solían estar hace un par de años atrás. A pesar de que el templo continúa muy activo y realizando las mismas ceremonias y actividades, una de las maestras comentó lo difícil que ha sido lograr un grupo de personas comprometidas con el templo Foguangshan en Chile.

Conclusiones

Es evidente el esfuerzo de Foguangshan para insertarse en una cultura distinta, simplificando y creando un discurso espiritual mucho más adaptado a las sociedades modernas actuales. Es notable la labor de las religiosas para mantener el templo e incentivar a la sociedad a que lo visiten y asistan a las diversas actividades y ceremonias. No obstante, creemos que en los más de quince años que lleva la institución en el país, aún no ha logrado la “localización”, con un cuerpo sólido de devotos y voluntarios chilenos y chilenas, como también de un maestro o maestra local que administre el templo.

Si bien se trata de un estudio preliminar del budismo humanista en Chile y sus primeras vicisitudes como institución religiosa en el país, se sugiere que una de las dificultades que mayormente afectan al desarrollo de la “localización” de Foguangshan se debe a la tendencia de concebir al budismo como “estilo o filosofía de vida”, debilitando la motivación a la permanencia y responsabilidad del templo, ya sea como devoto laico o religioso. Se sugiere que esta percepción responde a: el modo ecléctico en que se insertó el pensamiento asiático religioso en el país; el rechazo a la palabra religión y a la institución religiosa debido al peso histórico que significó la imposición del cristianismo en América Latina; y a la búsqueda espiritual que se adecue a las necesidades individuales más que colectivas. Aunado a esto, el proceso de adecuación cultural en el que aún se encuentran las maestras afecta a la consolidación de un grupo mayor de personas chilenas comprometidas con el templo. Habrá que esperar y ver si las nuevas generaciones que asisten a las actividades y los campamentos en el templo se convierten en semilleros de Foguangshan en Chile y en nuevas identidades en la sociedad.

Referencias

- Arnau, Juan. *Antropología del Budismo*. Barcelona, Kairós, 2007.
- Bahamondes, L. “Para una comprensión de los nuevos movimientos religiosos (NMR) en el Chile actual: de la marginalidad a la tolerancia”. *Del diálogo a la alianza de las civilizaciones: visiones desde el Cono Sur latinoamericano*. Santiago, Ril Editores, 2014
- Calle Recabarren, M. A. “Hijos del Dragón: Inmigrantes chinos y su Inserción Socioeconómica en la Provincia de Tarapacá, 1860-1940”. *Revista de Ciencias Sociales*, n° 32, 2014, pp. 25-62,
- Chandler, Stuart. *Establishing a Pure Land on Earth. The Foguang Buddhist Perspective on Modernization and Globalization*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.
- Chen, Kenneth K. S. *Buddhism in China: A Historical Survey*. Princeton - NJ, Princeton University, 1964.
- Chou, Diego. *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Dibam), 2004.
- Dawson, Lorne L. “Anti-modernism, Modernism, and Postmodernism: Struggling with the Cultural Significance of New Religious Movements”. *Sociology of Religion*, vol. 59, n° 2, 1998, pp. 131-156.
- Holt, Clifford. Refuges. *Encyclopedia of Buddhism Vol. II*. Ed. Robert Buswell Jr. Nueva York: Macmillan Reference USA/Thomson/Gale, 2004.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York, Basic Book, 1973.
- Gobierno Transparente, Ministerio de Justicia, Entidades Religiosas, 2006, <http://anfrition.cl/GobiernoTransparente/minjusticia6/NP/INFORMACION/2006/01/5045.html>
- Gómez, L. O. “El Budismo como religión de esperanza. Observaciones sobre la ‘lógica’ de una doctrina y su mito fundacional”. *Revista de Estudios de Asia y África*, vol. 37, n° 3, 2002, pp. 477-501.
- Gregory, Peter. *Inquiry into the Origin of Humanity: An Annotated Translation of Tsung-Mi's Yuan Jen Lun with a Modern Commentary (Classics in East Asian Buddhism)*. Honolulu - HI, University of Hawai'i Press, 1995.
- Heisig, James W. “Christianity and Buddhism”. *Encyclopedia of Buddhism*, vol. I. Ed. Robert Buswell Jr. Nueva York, Macmillan Reference USA/Thomson/Gale, 2004, pp. 159-161.
- Hsing Yun (Xingyun). *Buddhist Affinities Across 100 Years 百年佛緣 · 社緣篇 / 2*, vol. 4. Gaoxiong, Foguangshan chubanshe, 2013.
- Jensen, Jeppe Sinding. “Doing it the Other Way Round: Religion as a Basic Case of ‘Normative Cognition’”. *Method and Theory in the Study of Religion*, vol. 22, n° 4, 2010, pp. 322-329. Consultado el 7 de noviembre de 2012; <http://www.jstor.org/stable/23555752>

- Jorgensen, John. "Chan School". *Encyclopedia of Buddhism*, vol. I. Ed. Robert Buswell. Nueva York, Macmillan Reference USA/Thomson/Gale, 2004, pp. 130-137.
- Lopez, Donald. Jr, editor. *Religion of China in Practice*. Princeton N. J., Princeton University Press, 1996.
- Luarte, Felipe. "Una aproximación histórica al (Neo-) Hinduismo en Chile". *Nuevos Diálogos: Asia y África desde la mirada latinoamericana*. Eds. María Elvira Ríos et al., El Colegio de México, 2019.
- McMahan, David, editor. *Buddhism in the Modern World*. Nueva York, Routledge, 2002.
- Moraga Reyes, J. e Invernón Ducongé, G. "Comerciantes transnacionales chinos en la zona franca de Iquique-Chile (zofri). Relaciones 'particularistas' (guanxi 关系) en el 'imperio de la ley'". *Revista Rumbos TS. Un espacio crítico para la reflexión en Ciencias Sociales*, n° 20, 2019, pp. 207-225.
- Mullen, E. L. (reseña). Learman, Linda. *Buddhist Missionaries in the Era of Globalization. Topics in Contemporary Buddhism*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, 245 pp. *The Journal of Asian Studies*, vol. 64, n° 4, 2015, pp. 984-985, <http://www.jstor.org/stable/25075911>
- Palma, P. y Montt Strabucchi, M. "La diáspora china en Iquique y su rol en la política de ultramar durante la República y el inicio de la Guerra Fría (1911-1950)". *Diálogo Andino*, n° 54, 2017, pp. 143-152.
- Parker, Cristián. "Pluralismo religioso, educación y ciudadanía". *Sociedade e Estado, Brasília*, vol. 23, n° 2, 2008, pp. 281-353, <https://doi.org/10.1590/S0102-69922008000200005>
- Pittman, Don. *Toward a Modern Chinese Buddhism, Taixu's Reforms*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.
- Shi, Canjing y Li, Qunfeng 石沧金李群锋. "佛光山在海外的传播及影响 (A Brief Analysis on Fo Guang Shan's Spreading and Influences Abroad)". *Southeast Asian Studies*, 1, 2013, pp. 59-66, <http://mall.cnki.net/magazine/Article/DNYY201301012.htm>
- Yang, Mei-hui. *Chinese Religiosities. Afflictions of Modernity and State Formation*. Berkeley, University of California Press, 2008.
- Yezhou 叶舟. "信仰消费中的传播策略:试析台湾佛光山文教集团". "Estrategias de difusión en el consumo del creer: examen y análisis de la comunidad cultural y educacional taiwanesa Foguangshan". *经营管理者*, 3期, 2001, <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-GLZJ201103234.htm>
- Yongyun 永芸, editor. "Fo Guang Shan Monastery and Branch Temples 佛光道场". *Fo Guang Shan 40th Anniversary Edition 佛光山開山四十週年紀念特刊*, vol. 1, Fo Guang Shan Religious Affairs Board, 2007.
- . "Philosophy of Fo Gang Shan 佛光宗風 *Fo Guang Shan 40th Anniversary Edition 佛光山開山四十週年紀念特刊*, vol. 8, Fo Guang Shan Religious Affairs Board, 2007.

Entrevistas

Entrevistas semiestructuradas realizadas a chilenos y chilenas de rango etario diverso, todos mayores de 18 años, que visitaron el templo Foguangshan en Talagante entre marzo de 2015 y febrero de 2017.

Sem corpo, sem espiritualidade: uma visão budista do corpo como fundamento da prática espiritual

Without Body, without Spirituality: A Buddhist View of the Body as the Basis for Spiritual Practice

Antonio de Madalena Genz¹
Instituto Federal Sul Riograndense
tom.madalena9@gmail.com

Enviado: 6 mayo 2021 | **Aceptado:** 16 junio 2021

Resumen

El artículo busca demostrar que el Budismo Zen conlleva una relación entre espiritualidad y corporalidad que Žižek no considera en su crítica del mismo como un instrumento más de adaptación al capitalismo. En respuesta a esta crítica, argumentaré que el criterio para entender apropiadamente el budismo está en la propia tradición, particularmente en la disciplina de la práctica. En el Zen, la doctrina se realiza a través de la práctica disciplinada y metódica, la cual se arraiga en el cuerpo. En rigor, la crítica de Žižek es válida solo para aquel budismo que carece de disciplina y se preocupa únicamente por obtener resultados inmediatos, reforzando así el individualismo y haciendo de la espiritualidad un producto capitalista más al servicio de la conformidad al mercado.

Palabras clave: Espiritualidad, cuerpo, budismo, zen, Žižek.

Abstract

The article seeks to demonstrate that Zen Buddhism entails a relationship between spirituality and corporeality that Žižek does not consider in his criticism of it as just another instrument of adaptation to capitalism. In response to this criticism, I will argue that the criterion for properly understanding Buddhism lies in the tradition itself, particularly in the discipline of mediation practices. In Zen, doctrine is realized through disciplined and methodical practices rooted in the body. Strictly speaking, Žižek's critique is valid only for a Buddhism that lacks discipline and is concerned only with obtaining immediate results, thus reinforcing individualism and turning spirituality into just another capitalist product in the service of market economy.

Keywords: Spirituality, body, Buddhism, Zen, Žižek.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Mestre em Antropologia pela mesma universidade. Professor de Filosofia no Instituto Federal Sul Riograndense (IFSUL).

Minha apresentação enfatiza o papel fundamental do corpo e da corporalidade para a efetivação de toda e qualquer prática espiritual. Não há espiritualidade real se esta não estiver ancorada no corpo e em uma prática a partir dele. O trabalho que apresento envolve antropologia e filosofia e se apoia em observações oriundas de pesquisa sobre o budismo no Brasil feitas a partir de vivência de campo junto à comunidade zen budista de Porto Alegre denominada de Via Zen e dirigida por Mestre Moryama Roshi no período de minha etnografia. Uma das principais constatações de meu trabalho sobre o zen, intitulado *A música silenciosa do Dharma*, era o quanto a doutrina se realizava através do corpo do praticante, numa realização performática que se baseava na corporalidade e prescindia exatamente da palavra, como aliás é o sentido da prática zen quando os mestres dizem que o zen é *zazen*, a prática da meditação silenciosa.

Ao tempo em que terminei a dissertação de mestrado, tomei conhecimento das críticas de Žižek, em *On belief*, às formas ocidentalizadas de budismo, taoísmo e toda uma constelação de práticas denominadas *new age*, que ele via como novas formas ideológicas através das quais o capitalismo perpetua suas injunções sistêmicas. Segundo ele, no momento em que o Ocidente exporta como infraestrutura o capitalismo ao mundo, ele importa como superestrutura as espiritualidades orientais. Das provocantes e muitas vezes pertinentes observações de Žižek e das minhas observações de campo em uma comunidade zen é que nasceu esse trabalho.

Assim, parte desse estudo é uma reflexão e problematização das críticas de Žižek em *On belief* em contraste com alguns dos dados etnográficos de minha pesquisa. Porto Alegre é a capital mais ao sul do Brasil e, entre as importantes cidades do país, se caracterizou nos anos 70 e 80 do século passado por um forte movimento cultural alternativo, caracterizado por buscas espirituais, movimentos ecológicos e participação política. Em parte, como fruto disso, foi a cidade escolhida para sediar as três primeiras edições do Fórum Mundial Social, fórum que se contrapunha ao Fórum Econômico de Davos. Quando de sua primeira visita ao Brasil, por ocasião da Conferência Mundial do Meio ambiente, a Rio-92, S.S. o Dalai Lama esteve em Porto Alegre, além de São Paulo e Rio de Janeiro. A vinda do Dalai Lama a Porto Alegre foi fruto da cena budista já forte na cidade e serviu para potencializar a mesma subsequentemente.

Como disse, no período em que fiz minha pesquisa, a comunidade zen era orientada pelo renomado mestre zen japonês, Moriama Roshi. Gostaria de dedicar esse texto à memória dele, uma vez que, retornando posteriormente ao Japão, ele está entre o número de desaparecidos em decorrência do tsunami que tragicamente afetou aquele país. Em um primeiro momento de minha apresentação vou me centrar no budismo, minha pesquisa de campo e as críticas de Žižek, para na segunda parte abordar a questão ligada à relação da filosofia com o corpo. Žižek considera uma das derradeiras ironias da pós-modernidade que no momento em que o capitalismo triunfa globalmente, como infraestrutura, o budismo, o taoísmo tomem formas ocidentais e ocupem uma espécie de lugar como parte da ideologia hegemônica desse capitalismo global.

Therein resides the highest speculative identity of the opposites in today's global civilization: although "Western Buddhism" presents itself as the remedy against the stressful tension of the capitalist dynamics, allowing us to uncouple and retain inner peace and *Gelassenheit*, it actually functions as its perfect ideological supplement (13).

A noção de suplemento ideológico era a contradição explícita da própria idéia de liberação do budismo. Bem entendido, Žižek postulava a ideia de um budismo antilibertário, que serviria para aprisionar, na chave de leitura em que ideologia, qualquer que seja, serve para encobrir e impedir de ver algo que deveríamos ver. Uma negação da espiritualidade, sob qualquer forma, uma vez que em todas as tradições, ela está associada com o processo de um despertar. Para Žižek, o budismo no capitalismo pós-industrial torna-se algo palatável, um instrumento de adaptação ao espírito do tempo. Ao mesmo tempo meu trabalho mostrava o esforço de praticantes em busca de uma liberação, que ia muito além dos limites da crítica de Žižek. O budismo que eu encontrava no Via Zen era o budismo de praticantes comprometidos com a doutrina do Buda através da prática rigorosa do *zazen* e da vivência da *sangha* ou comunidade. As pesquisas mostram que a atração do budismo se exerce sobre camadas médias a altas da população no Brasil. Um padrão socioeconômico que permite ter acesso a um capital cultural possibilitador de entender uma religiosidade tão diversa. No Via Zen, os praticantes eram majoritariamente pertencentes à classe média, demonstrando em relação a essa uma recusa dos padrões de consumo e de vida conforme o *status quo*. No Via Zen, ser aderente ao budismo implicava buscar outro modo de vida. Assim, isso tornava mais intrigante refletir sobre o ponto de vista de Žižek, que não era nada desprezível em sua argumentação. Em contraste a essa motivação que eu encontrava no Via Zen, Žižek nos dizia que,

The recourse to Taoism or Buddhism offers a way out of this predicament which definitely works better than the desperate escape into old traditions: instead of trying to cope with the accelerating rhythm of technological progress and against social changes, one should rather renounce the very endeavor to retain control over what goes on, rejecting it as the expression of the modern logic of domination—one should, instead, "let oneself go", drift along, while retaining an inner distance and indifference towards the mad dance of this accelerated process, a distance based on the insight that all this social and technological upheaval is ultimately just a nonsubstantial proliferation of semblances which do not really concern the innermost kernel of our being [...] the "Western Buddhist" meditative stance is arguably the most efficient way, for us, to fully participate in the capitalist dynamic while retaining the appearance of mental sanity. If Max Weber were alive today, he would definitely write a second, supplementary, volume to his Protestant Ethic, entitled *The Taoist Ethic and the Spirit of Global Capitalism* (14).

A questão, portanto, era encontrar um critério que permitisse trabalhar ao mesmo tempo a crítica pertinente de Žižek e o que eu observava na minha pesquisa. Que elemento no próprio budismo poderia servir para efetuar a distinção entre o budismo de Buda, com seu potencial de libertação através do Buda, do Darma e da Sanga, que eu presenciava no Via Zen, e as novas formas de espiritualidade, entre as quais o budismo ocidental, que Žižek denunciava como uma forma sutil de aprisionamento ao sistema. Pareceu-me que esse critério deveria se situar no interior da própria religião, especificamente nas suas práticas e no regime através do qual essas são realizadas. A prática que poderia servir de critério de distinção afigurou-se ser a própria meditação, que é o eixo através do qual se desenvolve a espiritualidade budista. E particularmente no zen isso ganha um caráter exponencial, uma vez que justamente o Zen é, de acordo com seu fundador Bodhidharma, aquela tradição fora dos escritos, independente da palavra, cuja prática busca mostrar de forma imediata o próprio coração do homem. Ora, uma tradição que tão claramente refuta a linguagem e o pensamento conceitual, como poderia uma tradição assim ser subsumida àquilo que Žižek apontava? Se eu via meus etnografados em um grande esforço, entrega e busca centrada na meditação, era isso que deveria ser explorado como forma de mediar o que Žižek afirmava.

O campo ofereceu o critério. O zen é uma doutrina sem palavras, uma doutrina onde o corpo é o lugar da realização, o lugar onde a doutrina se realiza. O zen é *zazen*. Inclusive o zen é notável pela forma como busca formas alternativas de comunicação entre mestre e discípulo. Um discípulo pergunta “o que é”, e o mestre responde com golpes de bastão... A tradição é repleta de histórias assim... Enfim, uma comunicação em águas cristalinas, que remontam à nascente do rio e escapam das águas turvas em que enredamos a linguagem com a trivialidade e desatenção das urgências da vida prática. A meditação e sua disciplina é em particular a relação corpo/meditação. O trabalho da repetição, da paciência, persistência, constância e criação de um hábito na sala de meditação, o dojo, exalavam uma atmosfera intensa, marcada por um tom singular, o da meditação, seu espaço, seu tempo.

O que Žižek estava apontando era uma tendência recorrente no Ocidente... o desfazer-se do corpo, e no caso, o desenvolvimento de uma espiritualidade sem corpo. Por outro lado, o critério de autenticidade de um praticante no Via Zen era o corpo. É nele que a doutrina se realiza, a partir de muita meditação, o corpo, o corpo-mente como fala o budismo é o *locus* da meditação.

Os dados da etnografia junto à comunidade mostravam que o principal insight é justamente essa noção de uma música silenciosa pela qual o ensinamento é incorporado. Assim, meditação/corpo/silêncio formam uma coesão e base. Poderíamos contrapor a isso a tríade dispersão/mente/palavra. O budismo que eu encontrava no Via Zen era um budismo do corpo e do silêncio. Um budismo sem pressa, elementos todos esses que contribuíam para o centro ter um número razoável de praticantes, mas muito menos do que se poderia esperar se pensarmos na presença de um grande e renomado mestre japonês vivendo na comunidade. Enquanto isso, o budismo que Žižek apontava é um

budismo ligado a resultados rápidos, que promete e diz entregar uma realização quase que como uma roupa *prêt-à-porter* nesses tempos de marketing pessoal, atomização crescente da sociedade, perda de vínculos e emergência dessa concepção de eu em que cada sujeito é empresário de si mesmo. Todo esse dispositivo de produção de uma imagem de si mesmo, um deslizamento em relação ao esforço de unificar corpo e mente.

A propósito, no Via Zen a presença de Moriyama Roshi potencializava a performatividade da doutrina de que falei. O mestre não falava português. Ele se comunicava em inglês, reforçando assim o contexto zen de um ensinamento além das palavras. E, de fato, isso não era impedimento para a transmissão da doutrina. Se o zazen é por excelência o espaço de prática no qual se dá o enraizamento na tradição, aqui tínhamos então a radicalização deste. Um dos mais comprometidos entre os discípulos, Giovanni, disse-me que: “O interessante em se estudar o zen com o Roshi é que o ensinamento dele nos é dado realmente de mente-a-mente. Ele só me disse aquela única frase, mas todo o resto estava dito ali, não foi algo que eu inventei. Ele fala com o seu corpo” (Genz 48). Este era um dos discípulos mais dedicados, inclusive estudava japonês para melhor conhecer o zen e sua cultura. O zen é regido pela prática regular do zazen, a meditação silenciosa, em que os meditantes, na sala de meditação, ficam posicionados de costas uns para os outros, cada praticante voltado, assim, para a parede. Além disso, um fundamento importante da prática é que, de tempos em tempos, de forma não regular, existem pequenos encontros individuais entre o mestre e os discípulos. Giovanni está se referindo a um desses encontros. A frase final é importante, a de que o mestre “fala com seu corpo”.

Essa frase sintetiza um alto nível de condensação de toda a doutrina. Há nela não apenas uma noção epistêmica radicalmente diversa da do ocidente moderno, pois ela afirma que o corpo é instrumento axial de conhecimento, mas permite ver também que ao longo do dia, nas atividades mais prosaicas, como cozinhar, limpar o mosteiro (no caso, a casa em que a comunidade tomava corpo), fazer e tomar chá, existe um tônus, uma qualidade estampada e emanada a partir do corpo do mestre. É isso que é singular. Como diz Taisen Deshimaru a postura do zazen é por si só o verdadeiro Buda vivo. Portanto, o que vemos aqui é que o centro do budismo é a meditação, e esta se mostra no corpo do mestre e dos discípulos no dia a dia de vivências e práticas. O zazen é uma prática não apenas corporal, mas performática, no sentido de que é por meio do corpo que a doutrina se transmite e se enraíza no corpo do praticante.

A questão era ver o que conduzia ou proporcionava essa “colonização” da meditação, que é uma prática árdua e difícil, que demanda criar uma espécie de contra-hábito ao hábito inercial de nossa mente à dispersão, como salientava Buda há 2600 anos. Como esse legado vivo podia se tornar algo que na visão de Žižek tem como um dos seus efeitos o aumento da passividade de sujeitos ao mundo contemporâneo? Como uma cultura que estimula a fuga de si mesmo através do apelo ao consumo, submete a todos a um regime de bombardeamento de informações, impõe demandas de realização permanente do eu, que envolvem inclusive a bizarra noção de reinventar-se

[palavra- fetiche do neoliberalismo], como uma cultura assim faz com que a meditação seja assimilada a essa dinâmica como marca de bem-estar e de um capital simbólico de realização de si no interior do modelo servil da cultura capitalista pós-industrial?

Ao invés da autonomia e plena responsabilidade enfatizadas por Buda para cada indivíduo, temos um sujeito passivo, que reforçaria sua prisão com o capital simbólico de uma paz interior que de forma insidiosa e sutil tornam a prisão mais oculta. Enquanto Žižek afirmava que o budismo é a ideologia sob medida para a acomodação passiva ao mundo capitalista pós-industrial, esse não é o budismo de Thich Nhat Hanh ou de Sulak Sivaraksa, monge tailandês perseguido pelo governo de seu país justamente por seu uma das mais notáveis expressões de um budismo engajado sócio-ambientalmente. Em entrevista à revista *Ecobuddhism*, Sivaraksa diz que,

o consumismo promove a cobiça. Atualmente a cobiça domina a sociedade global, através da publicidade [...] Isto está relacionado com o ódio e a violência. Cobiça e ódio andam juntas. As pessoas querem mais e mais, e se elas não conseguem, a violência toma conta. Mas subjacente a tudo está a ilusão. As pessoas em geral não sabem quem elas são –aspiram por mais poder, dinheiro e luxúria [...] A educação hegemônica nunca ensina as pessoas a saber quem elas são. Eles nunca ensinam a como respirar apropriadamente– a base é sempre “cogito ergo sum” –um pensamento unidimensional.

A sintética e contundente crítica de Sivaraksa ao mundo contemporâneo, na qual a cobiça é fruto do consumismo, mostra a causa da doença na falta de educação ou de uma educação que não ensina as pessoas a conhecerem-se. Sivaraksa relaciona o autoconhecimento com o saber respirar, o que diretamente aponta para o corpo como fundamento. Não é casual a referência a Descartes. A respiração, fundamento da nossa interação e troca com o universo, é aquilo que permite a reunificação de corpo e mente via meditação. E justamente, o corpo é o grande esquecido da filosofia ocidental. Nas *Meditações*, Descartes adverte-nos que “não sou este agregado de membros que é chamado corpo humano”. A outra face desse desprezo cultivado por nossa disciplina é o fato de que na verdade quem ficou em grande desamparo foi a própria filosofia, ao exacerbar essa disjunção entre corpo e mente a partir da visão de mundo mecanicista construída a partir de Descartes e Galileu.

Colocado de outro modo, vivemos as consequências de uma formulação de identidade desconectada do todo. O eu cartesiano é esse eu ontologicamente vazio, que gerou uma atomização cujo resultado é a redução do eu e do outro a categoria de entidades que podem ser instrumentalizadas e manipuladas. Isso rompeu toda e qualquer ideia de comunidade e não é casual que uma das suas consequências seja o colapso ambiental do planeta em que vivemos. O corpo desamparado, abandonado é também o corpo da Terra, o planeta.

A forma de budismo que Žižek aponta é essa forma que surge como produto, oferecido no mercado, quando tudo é separado, em uma ontologia em que cada ser

é visto como autossuficiente e em competição com todos os outros. Não por acaso, uma ontologia da guerra, que é, mais ou menos, o que vivemos cotidianamente. Realimentando esse círculo infernal, esse budismo que Žižek critica surge como fator de distinção simbólica realçando índices de excelência pessoal e individualismo. Nada, portanto, mais contrário ao budismo em sua tradição tal como vivificada na comunidade do Via Zen, sob a direção de um mestre. A crítica de Žižek toca menos o budismo que o mecanismo de produção de produtos no interior do capitalismo, capaz de apropriar-se de uma tradição ou partes dela e oferecê-la como mercadoria. Em um mundo utilitarista, não há espaço para a contemplação, para a ociosidade criativa, há espaço apenas para consumir, tornando tudo passível de ser objeto de consumo. No limite, só existe o que pode ser consumível. A cartografia do real produzida pelo capitalismo reduz tudo a isso, inclusive as pessoas. O que Žižek percebeu é esse movimento infernal da máquina capitalista absorvendo –ou tentando absorver– o budismo.

Nada mais distante, portanto –na verdade se constituindo seu inverso ou seu oposto–, ao budismo de Buda, que é um budismo que nos enraíza mais profundamente no Universo, do que esse que Žižek critica como forma que exacerba o individualismo em um mundo onde tudo é meio, não há fins e nada é visto como um bem intrínseco. Em relação à filosofia, o estado da arte atual é que de forma arrogante e com a chancela vigilante da ciência, desconsideramos a mais leve sugestão, para não dizer ideia, de que o conhecimento possa ser transmitido através da presença de um ser humano a outro. O paroxismo dessa situação é que a filosofia da mente passa a se interessar pelo budismo, mas não há lugar, ainda, para voltar a considerar o corpo como vetor e condutor de conhecimento. O Discurso da flor, em que Buda transmite a Kashiapa através de um gesto o zen, deve continuar sendo alvo de sarcásticos deboches nas nossas faculdades de filosofia em grande parte do mundo. Esse estado de coisas é grandemente fruto daquilo que foi constatado por Rorty, de que filosofia a partir do século XVII passa a ser em grande parte uma preocupação com epistemologia. Para Rorty a filosofia profissional representa o “triunfo da busca da certeza sobre a busca por razão” e refletindo sobre isso, Paul Rabinow nos lembra que,

Descartes' conception of knowing rests on having correct representations in an internal space – the mind. “The novelty”, Rorty says, “was the notion of a single inner space in which bodily and perceptual sensations (confused ideas of sense and imagination in Descartes' phrase), mathematical truths, moral rules, the idea of God, moods of depression, and the rest of what we now call 'mental' were objects of quasi-observation”. Although not all of these elements were new ones, Descartes successfully combined them into a new problematic, setting aside Aristotle's concept of reason as a grasp of universals: beginning in the seventeenth century, knowledge became internal, representational, and judgmental. Modern philosophy was born when a knowing subject endowed with consciousness and its representational contents became the central problem for thought, the paradigm of all knowing (29).

Žižek detecta um tipo de apropriação do budismo e em especial das técnicas de meditação, sejam budistas ou não, como um fator de individualismo e diferenciação social. A palavra-chave aqui é técnica. Em um mundo marcado pelo fetiche da técnica estão dadas as condições para o budismo que Žižek critica: utilitária e pragmaticamente reduza a meditação a uma técnica ligada a conquista de objetivos bem palpáveis... e temos como resultado o budismo como panacéia de paz interior, adaptado ao sistema e vendido pelo mesmo, sem nada que esteja realmente fundado no budismo de Buda. Ao invés de compaixão e maior percepção da interdependência, vemos pessoas mais autocentradas no seu individualismo e, podemos dizer, em sua soberba, disfarçada muitas vezes em discursos inconsistentes sobre noções vagas de felicidade.

O corpo é um dos esquecidos da filosofia ocidental. Se isso tem uma longa história, a partir de Descartes é de certa forma potencializado, o esquecimento torna-se desprezo. Diante da beleza dos entes matemáticos e de sua linguagem, o corpo, essa coisa extensa, que tem peso, e se prende às coisas sensíveis, os cheiros, os sons, as cores, qualidades sem importância porque sensíveis, o corpo passa a ser esse rebotalho inútil que carregamos.... Não por acaso, a tradição da filosofia moderna a partir daí deu grande ênfase ao intelecto teórico e todas as questões epistemológicas daí derivadas, colocando em segundo plano o intelecto prático. Embora essa seja uma distinção metodológica, de cunho teórico, uma vez que não existem dois intelectos no homem, mas apenas um, um reflexo disso no campo da filosofia da religião foi o desenvolvimento da arte de fazer perguntas equivocadas, capitaneadas pela questão do conhecimento, reduzindo religião a uma questão de crenças, esquecendo não por acaso que religião para um praticante é prioritariamente algo da ordem do fazer. A visão mecanicista estabelecida a partir de Descartes não gerou apenas o desprezo ao corpo. Ela se reduplica no desprezo ao planeta Terra, fruto de uma cultura cada vez mais centrada em complexos processos abstratos que nos distanciam de tudo a partir da distância em relação a nós mesmos e ao corpo como fundamento da nossa existência.

Thich Nhat Hanh destaca o discurso de Buda intitulado “Os quatro estabelecimentos da atenção plena”, em que o primeiro fator é “a atenção plena do corpo no corpo”. O segundo é reconhecer todas as partes de nosso corpo. O terceiro é observar os elementos dos quais o corpo é composto: água, terra, fogo e ar. Lama Anagarika aponta que não nascemos no mundo, mas do mundo “[...] O universo é, em última análise, nosso próprio corpo”. E ainda, “não somos algo diferenciado do nosso corpo, e por isso também não o consideramos como um traje em que uma alma entra e sai”. E, por último: “para que nosso corpo possa reagir corretamente a nossa experiência meditativa, devemos estabelecer uma ligação aprofundada em que nossa respiração é a melhor ligação entre o corpo e o mental-espiritual”.

Assim, a etnografia me permitia, na observação e acompanhamento das práticas no Via Zen, constatar aquilo que os mestres, como Hahn, afirmavam, a saber a consistência e o fundamento corporal da prática budista. Como naquele conto de Borges, o jardim

dos caminhos que se bifurcam, a partir de Descartes de forma definitiva e irretocável o Ocidente enveredou por um projeto, do qual a modernidade é sua consequência, em que o domínio do mundo natural se faz acompanhar por uma perda progressiva da relação do sujeito com seu corpo e com o corpo do planeta como dimensões concretas e ao mesmo tempo sutis da sua realidade existencial. Isso dá lugar ao corpo-imagem “abstrato” do sujeito moderno. Uma tentativa de recuperação do estatuto e valor do corpo na filosofia veio através da fenomenologia, me parece. Dentro dessa corrente um dos trabalhos mais pertinentes é o de Michel Henry que identifica justamente em Descartes e Galileu o início de um processo que parece consumir-se atualmente. Vejamos justamente o que ele diz em referência a Descartes:

Pela primeira vez na história da filosofia, propõe-se uma definição fenomenológica tão radical quanto explícita da essência do homem. Radical nisso de que o homem já não é algo, algo que aparece, mas o aparecer mesmo. A matéria de que o homem é feito já não é o limo da terra nem nenhuma outra matéria desse gênero, mas a própria fenomenalidade ou, como se diz, uma matéria fenomenológica pura: “uma coisa que pensa e cuja essência toda é pensar” (98).

De certa forma, atualmente, quatro séculos depois, assistimos a plena manifestação das principais ideias e tendências que forjaram o pensamento e mundo modernos. A materialização disso é paradoxalmente a desmaterialização do corpo. Vivemos em uma cultura em que cada vez menos o corpo é uma parte integral de nós mesmos. Vivemos cada vez mais mergulhados em processos abstratos e realizando tarefas que não dependem, não usam, ou muito pouco, o corpo. Para Michel Henry “o mundo sensível é objeto, no início do século XVII, de uma crítica radical, que acarreta, paralelamente, uma mudança repentina da concepção tradicional do corpo” (143). Ele diz que há aí uma “desagregação da concepção ancestral do corpo”, resultante de uma decisão intelectual, tomada primeiramente por Galileu e consolidada por Descartes. Galileu realiza o ato protofundador da ciência moderna e, uma vez que a ciência é a condutora ou produtora do que veio a se constituir como modernidade, este é um mundo que realiza o projeto iniciado lá, pelos fundadores da ciência moderna.

Para Galileu, vale lembrar, este corpo sensível não é real, ele é uma ilusão, pois o universo real é um universo extenso, expresso na linguagem e em figuras matemáticas. A geometria permite o conhecimento dos corpos reais, quando a extensão é expressa na forma racional de formas e figuras.

Mais uma vez, como Henry lembra:

Ao conhecimento sensível dos corpos sensíveis, isto é, de suas qualidades sensíveis – opõe-se assim o conhecimento racional das figuras e das formas dos corpos reais extensos do universo material na geometria. Enquanto a primeira não dá lugar senão a proposições singulares [...] a segunda constrói proposições necessárias, de validade universal e, como tal, científica (144).

Esse conhecimento geométrico do mundo material, que está na base da ciência moderna, não se restringe apenas ao plano do conhecimento. O que constatamos hoje no cotidiano da vida no século XXI é a consumação e a realização progressiva desse projeto no plano da realidade material do mundo, ou seja, uma praxis marcada pela relação com sistemas automatizados e progressivamente mais abstratos. Em termos práticos-concretos isto se observa na alteração da percepção espaço-temporal.

Considerações finais

O trabalho de Michel Henry nos ajuda a dimensionar o que Žižek aponta como uma espécie de sintoma de nossa época, além de proporcionar maior contexto ao fundamento da crítica de Žižek. Com sua crítica, Žižek aponta um problema de nossa época. A própria noção de espiritualidade sendo sequestrada, destituída de suas condições de possibilidade, que estão centradas no corpo. Mais que isso, que existem a partir de se estar em um corpo como condição de possibilidade de efetivar formas de espiritualidade. Buda e Jesus, dois mestres espirituais, eram andarilhos. Em todas as tradições espirituais o que se mostra é a relevância de estar vivendo como um ser encarnado, ter um corpo e a partir dele poder construir um caminho espiritual. No taoísmo, por exemplo, é marcante esse registro, inclusive na efetividade das artes marciais como caminho de desenvolvimento de uma espiritualidade. Portanto, parece haver uma forte relação entre corpo e espiritualidade.

Por outro lado, uma espiritualidade sem corpo é aquilo que se apresenta como um produto capaz de qualificar um sujeito que se define a partir da sua mente e do potencial desta. Algo construído de forma exclusivamente mental, sem relação com o substrato corporal que nos enraíza no mundo. É, portanto, um budismo contrafactual, um budismo oposto ao budismo de Buda. Um budismo para sujeitos abstratos, que vivem em sua mente, dissociados de seus corpos. Algo distante da ideia de corpo-mente do budismo tradicional. Um budismo de resultados, entre os quais melhorar a produtividade e eficiência para o mercado, para “ser alguém” nesse mundo artificial dos “ambientes de negócios” que molda e configura cada vez mais os cenários –todos eles abstratos– em que vivemos e no qual os sujeitos descolados e membros da elite das sociedades ocidentais liberais democráticas são apresentados e se apresentam, ironia das ironias, como o ponto culminante do que é ser evoluído. O budismo alvo da crítica de Žižek é esse budismo compatível e ressonante à consecução de um projeto de modernidade que sob esse aspecto consumou aquilo que, mais uma vez, Michel Henry nos lembra:

A nova ciência geométrica do universo material não só descarta as qualidades sensíveis, os corpos sensíveis, o mundo sensível, mas os retoma em si, tratando-os como efeitos cuja causa ela exhibe. É assim que constituindo-se em sistema, dando conta das coisas materiais mas também da maneira como as sentimos, ela se

propõe, em seu ato protofundador, como um saber universal a que nada escapa, e o único verdadeiro (156).

Sendo um saber universal a que nada escapa, não é de espantar que nem o budismo escape. É até razoável supor que em algum tempo futuro o budismo sob a forma criticada por Žižek venha a ser hegemônico em relação ao budismo de Buda. Pois Žižek com sua crítica expõe a tendência do capitalismo pós-industrial de transformar tudo em mercadoria, em um mundo regido por sistemas abstratos, desconectados do mundo sensível e concreto. A crítica desse autor, assim, não deixa de ser algo que reafirma o que Michel Henry apontava acima em relação a uma ciência que desmaterializa o mundo. Contrário a isso, vale lembrar o que afirma uma das escrituras budistas, o Lankavatara Sutra:

Sempre houve uma Realidade eterna. O reino da Realidade (dharma dhatu) existe eternamente, quer um Tathagata (um Buda ou iluminado) apareça no mundo ou não. Assim permanece o que é Real (dharmata) em todas as coisas, de modo eterno: assim permanece e mantém a ordem o Ente Supremo (paramharta). O que foi realizado por mim (o Budhha) e por todos os Budhhas é o Corpo da Realidade (Dharmakaya), o princípio auto-ordenador e eterno da realidade, a qualidade própria (tathata) das coisas, sua natureza (bhutata), a nobre Sabedoria que é a própria Verdade. O sol irradia em seu esplendor para todos de modo igual: de modo semelhante os Tathagatas (Budhhas) irradiam a verdade da nobre Sabedoria sem recorrer a palavras e a todos igualmente.

O Lankavatara Sutra repõe as coisas em seu lugar: mesmo que o budismo como visto por Žižek ganhe força, ele nunca será capaz de impedir a irradiação da verdade como um sol em seu esplendor. E isso não porque o Lankavatara Sutra seja intrinsecamente um texto sagrado de uma religião, mas por afirmar, em linguagem budista, a presença de Buda como fundamento não apenas da realidade, mas da própria prática humilde e persistente de todo praticante que, aventurando-se nessa que talvez seja a aventura por excelência do espírito humano, a da realização espiritual, embarca em uma jangada, movido por um desejo misterioso e meio informe, hesitante talvez, mas ao mesmo tempo alimentado por uma indefinida nostalgia, de que há uma outra margem. Porém, mais que isso, movido pela presença do mundo como algo real, esse mundo sensível e concreto que habitamos a partir de nossos corpos.

Em sua obra, *A silicolonização do mundo*, que é uma crítica a visão de futuro propagandeada pelos ideólogos do Vale do Silício, Eric Sadin afirma que os oráculos do mundo virtual estão implementando uma visão de mundo baseado no postulado tecno-ideológico de que há uma deficiência humana fundamental que vai ser redimida pelo poder da inteligência artificial. Segundo ele, trata-se de um nihilismo tecnológico ou um antihumanismo radical. Nessa visão, a imperfeição fundamental do mundo é devida ao homem mesmo. O homem é o inimigo. Embora,

paradoxalmente, esse ser imperfeito tenha realizado uma espécie de milagre, ele criou um instrumento capaz de redimi-lo, a potência sobrenatural da inteligência artificial. Do ponto de vista da filosofia, a crítica pertinente de Žižek nos mostra uma disciplina muito defasada ainda em relação à questões que são urgentes. Em um mundo conduzido pela informática, onde o ser humano é progressivamente subsumido ao modelo de um computador e a realidade reduzida ao estatuto de códigos, como informação, é lamentável que tanto falte ainda o diálogo não só com o budismo, mas com as demais tradições espirituais. E mais que isso, que muitas vezes a filosofia e, particularmente a filosofia da mente, fique tão seduzida por modelos reducionistas da mente humana e em consequência, do que é e significa ser um ser humano. Precisamos fazer com que a filosofia deixe de ser demissionária em relação as grandes questões contemporâneas, ficando muitas vezes isolada em seu próprio discurso, circunscrita àquele âmbito que Rabinow apontou. A filosofia, em uma parte considerável do que é produzido atualmente, salvo engano meu, não percebeu ainda que estamos desconectados de nós mesmos, dos outros e da natureza.

Lembro de uma budista no Via Zen que me relatou que nem os livros que ela havia lido serviam para alguma coisa... Ela pensava que sabia alguma coisa, mas que depois, com a prática do zazen, via que não sabia nada, que os livros tinham servido para pouco. Depois ela até tentou racionalizar, que os livros tinham lá alguma importância, não deveriam ser desprezados..., mas que enfim, no encontro consigo mesma na sala de meditação, eles não tinham nenhuma serventia... Isso agora me faz lembrar que a filosofia também já teve, a seu próprio modo, uma relação assim com os escritos... que eles são importantes, principalmente quando servem ao viver, o que era a própria filosofia para os antigos, uma atividade, uma prática, uma arte.

Referências

- Genz, Antônio Carlos de Madalena. *A música silenciosa do Darma: um estudo antropológico das práticas e representações de uma comunidade zen budista em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS/UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- Hanh, Thich Nhat. *A essência dos ensinamentos de Buda*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.
- Henry, Michel. *Encarnação – uma filosofia da carne*. São Paulo, É Realizações, 2014.
- Rabinow, Paul. *Essays in the Anthropology of Reason*. Inglaterra, Princeton University Press, 1996.
- Sivaraksa, Sulak. Entrevista para *Ecobuddhism* em: <http://www.ecobuddhism.org/wisdom/interviews/ajss/> (Acessado em 25 de outubro de 2015)
- Žižek, Slavoj. *On belief*. Inglaterra, Routledge, 2001.

Un continente al servicio de la evangelización de China: América en la producción geográfica sino-jesuita

A Continent at the Service of the Evangelization of China: America in the Sino-Jesuit Geographical Production

José Miguel Vidal Kunstmann
Pontificia Universidad Católica de Chile
jose.vidal@uc.cl

Enviado: 16 mayo 2021 | **Aceptado:** 28 junio 2021

Resumen

El presente artículo examina los discursos sobre América transmitidos en China por misioneros jesuitas entre los siglos XVI y XVIII. Este busca demostrar el modo en que misioneros y sus colaboradores chinos crearon sus informaciones sobre el continente con el fin de apoyar su agenda política y misional. El texto comienza con una descripción de las estrategias de la misión en China y su relación con la producción geográfica sino-jesuita, para luego analizar la conexión de las informaciones sino-jesuitas sobre América con los planes de la misión. Se concluye que las representaciones sobre la geografía, gentes e historia de América reflejan tres intereses interrelacionados: atraer la atención de los literatos chinos; resaltar el alto desarrollo de la civilización europea; y comunicar mensajes religiosos.

Palabras clave: América, dinastías Ming y Qing, jesuitas, literatos chinos, representaciones.

Abstract

This article examines the discourses about the Americas transmitted to China by Jesuit missionaries during the 16th-18th centuries. It seeks to demonstrate how missionaries and their Chinese collaborators created their information about America to support their political and missionary agenda. In the first section, the article provides a general introduction to the mission's strategies and its relationship with the Sino-Jesuit geographic production. In the following sections, the article analyzes the connection between the Sino-Jesuit information about the Americas and the mission's agenda. The article argues that the representations about the geography, peoples, and history of the continent reflect three interrelated interests: capturing the attention of Chinese literati; emphasizing the high development of European civilization; and communicating religious messages.

Keywords: America, Chinese literati, Jesuits, Ming-Qing dynasties, representations.

Introducción: América como un producto del encuentro sino-jesuita

Los primeros conocimientos sobre América en China fueron transmitidos desde finales del siglo XVI y hasta mediados del siglo XVIII en una serie de textos y mapas creados por misioneros jesuitas y sus colaboradores chinos (Elman 127-133; Goodrich). Considerando la centralidad que tuvo la integración de América en el proceso de formación de una visión de mundo moderna (Kupperman; O’Gorman; Wynter), resulta sorprendente que, para el contexto chino, el estudio de Goodrich sea el único que haya explorado de forma exclusiva –y más descriptiva que analíticamente– estas informaciones.¹ Esta contribución busca llenar este vacío. Para ello, tres preguntas guían este estudio. En primer lugar, ¿qué discursos esperaban ser transmitidos por los misioneros jesuitas y sus interlocutores chinos a través de la inclusión de ciertas informaciones y de la omisión de otras?; en segundo, ¿qué recursos retóricos y lingüísticos se utilizaron para presentar estas informaciones?; por último, ¿qué utilidad fue atribuida a estas narrativas en términos de la misión jesuita en China?

Para responder estas preguntas resulta crucial establecer, desde un comienzo, que la elaboración de los trabajos sino-jesuitas formó parte integral de tres estrategias interconectadas de la misión. La primera fue la realización de un evangelismo indirecto, el que se reflejó en un gran esfuerzo por publicar textos académicos en chino sobre diversos conocimientos europeos. Con esto se esperaba dar cuenta, por un lado, del alto nivel intelectual y moral alcanzado por la civilización europea y, por otro, amparado en la naturaleza proselitista de estos textos, de la existencia del Dios cristiano (Chen, H.; Chu 393; Standaert 398-409). La segunda estrategia correspondió a un esfuerzo por ganar el apoyo de la elite política e intelectual china. Esta apuntaba a conseguir la necesitada estabilidad política y económica; dos aspectos extremadamente frágiles durante varias etapas de la misión. Parte fundamental de esta agenda, en especial en momentos de tensión para la misión, fue la de realzar la imagen de Europa por medios discursivos (Chen, M. 129-131; Luk; Zhang 301-323). Esto se refleja en los contenidos y en la historia de la publicación de las más influyentes fuentes sobre América que existieron hasta comienzos del siglo XIX: el mapa de Matteo Ricci (1552-1610) (varias ediciones entre 1584 y 1608), la geografía de Giulio Aleni (1582-1649) en colaboración con Yang Tingyun (1562-1627), *Registro de las regiones más allá de la jurisdicción del geógrafo imperial* (*Zhifang waiji*, 1623) y el texto de Ferdinand Verbiest (1623-1688), *Explicación ilustrada de la geografía de la Tierra* (*Kunyu tushuo*, 1674) (Vidal 129, 131, 134-136, 142-143; Zhang 301-323). Por último, una tercera estrategia promovió la adaptación a la cultura china. Este plan se manifestó en la adopción de terminologías chinas y en la creación de una

1 Algunos autores que han discutido brevemente estos contenidos, son Luk (75); Zhang (320-324); Zou (271-273).

identidad local. A través de esto los jesuitas (y el cristianismo en sí) consiguieron ser reconocidos, por algunos literatos chinos, como representantes de la ortodoxia confuciana (Jensen 39-54).

Tomando a estas tres estrategias como punto de partida, este estudio se alinea con investigaciones recientes que brindan particular atención a la forma en que los contenidos y terminologías de los trabajos sino-jesuitas fueron determinados por el contexto de intercambios intelectuales en que se gestaron. Con ello, estas han rechazado un acercamiento centrado exclusivamente en evaluar a las obras de los misioneros en relación con el traspaso de ideas occidentales, poniendo su énfasis en resaltar la intertextualidad de ellas (Elman 1-270; Henderson 181-227; Hong; Zhang; Zou). En esta contribución analizaremos cómo misioneros y sus colaboradores construyeron metódica y estratégicamente sus informaciones sobre América como parte de su agenda política y misional. Esto se ilustra a través de tres tipos de contenidos presentes en las descripciones de América. El primero corresponde a postulados sobre la geografía del mundo y a discursos sobre las metodologías que sustentaban la veracidad de estos; el segundo a representaciones sobre el exotismo, primitivismo y salvajismo de América; y el tercero, a una idealizada y providencialista versión del primer encuentro entre Europa y América. Estos tres contenidos simbolizan la aspiración de los jesuitas y sus colaboradores por utilizar a América como un espacio discursivo desde donde subrayar el alto desarrollo de la civilización europea al tiempo que atraer la curiosidad de los literatos chinos, con el fin de comunicar sus ideas religiosas.

Un continente como evidencia: América, la geografía de la Tierra y la metodología empírica

Las informaciones sobre América en las obras sino-jesuitas fueron utilizadas para corroborar y destacar algunas de las principales ideas geográficas de la visión de mundo europea. Esto se debió al papel cardinal que jugó el continente en la teorización y conformación de esta, y al hecho de que las características particulares del continente servían de ejemplo para desajustar la imagen de mundo dominante en China –imagen que posicionaba a los territorios chinos en el centro de una Tierra plana, ocupando estos casi la totalidad de un supuesto continente central rodeado por cuatro mares (*sihai*) (Zhang 100-107)–.

En relación con este modelo, podemos advertir cómo los conocimientos sobre América ratificaban la idea de que la superficie terrestre estaba distribuida en varios continentes de gran tamaño. El misionero portugués Francisco Furtado (1589-1653) abordó este punto de manera más detallada en su *Investigación acerca del Cielo y la Tierra* (*Huanyou quan*, 1628). En este, Furtado explicó que los territorios del mundo no solo se podían dividir, desde una perspectiva metageográfica,² en cinco continentes

2 Se toma el término “metageografía” de Lewis y Wigen, quienes lo utilizan para definir al “grupo de estructuras espaciales a través de las cuales la gente ordena su conocimiento del mundo: los usualmente inconscientes marcos

(Asia, África, Europa, América y Magallánica –el hipotético continente del sur de la geografía renacentista–), sino que geológicamente, los “topógrafos” (*celiangjia*) habían determinado por medio de sus observaciones y mediciones que las masas emergidas de la Tierra correspondían a “tres grandes partes” (*sandafen*): Afro-Eurasia, Magallánica y América (Furtado 178-179).

Este esquema, además, ponía en tela de juicio otro término del léxico geográfico chino, el de *sihai* (cuatro mares), el que refería de forma literal a los cuatro mares que rodeaban al continente central en cada una de sus direcciones y cuyos bordes finales se topaban con los cielos (Zhang 213-214). La incorporación de América en el mapa terrestre obligaba a repensar los límites del mar del Oeste (*Xihai*) y el mar del Este (*Donghai*); esto, ya que si se tomaba como punto de referencia central a Afro-Eurasia, ambos mares terminaban en América y no en los cielos.

Un último postulado de la geografía renacentista que tiene relación con América es la noción de la habitabilidad total del planeta. Esta afirmación contravenía ideas chinas sobre lugares inhabitables por diversas condiciones geográficas, como por ejemplo, zonas “debajo” de la Tierra, o espacios marítimos más allá del Mar del Este (el Pacífico). Como respuesta a esto, Ricci aseveró en el texto introductorio de su mapa que “‘arriba’, ‘abajo’ y las cuatro direcciones [estaban] habitadas por criaturas vivientes” (174); una premisa que el mismo Ricci y otros misioneros ejemplificaron con notas sobre climas favorables y gentes viviendo en América (“debajo de China”) y en las zonas del extremo sur y norte de esta (Ricci 202-204; Aleni 119-142; Furtado 180-181; Verbiest 765-772).

Finalmente, conviene detenerse en el problema de la legitimación de la veracidad de todas estas informaciones. Esto es fundamental puesto que, por más que los jesuitas tenían conocimiento de la existencia de los distintos continentes, carecían de la posibilidad de confirmar esto ante sus interlocutores chinos por medios teóricos o empíricos. De este modo, para dar fuerza a sus postulados, los jesuitas acentuaron un discurso que había cobrado fuerza en el Renacimiento acerca del uso de la observación directa y mediciones matemáticas como fuentes de saber y de validación de los conocimientos geográficos (Gautier-Dalché; Domingues). Hay que señalar que este era un discurso que se comunicaba de forma propicia con una línea de pensamiento geográfico de la China premoderna que ponía gran interés en la observación directa de la realidad, el uso de instrumentos de medición y la lectura crítica de fuentes textuales sobre la geografía terrestre (Needham y Wang 500, 533-544; Zhang 38-42, 218-260). En este sentido, los relatos sobre las exploraciones de Colón y Magallanes fueron ejemplos oportunos para presentar el origen empírico de los conocimientos europeos y, de paso, recalcar los logros en materias de navegación y ciencia de esta civilización. Los logros europeos a nivel intelectual fueron resaltados y acercados al contexto chino al

insertar a ambos navegantes dentro del marco epistemológico neoconfuciano de la “investigación de las cosas para la extensión de los conocimientos” (*gewu zhizhi*) y la “compresión de los principios” (*qiongli*) (Aleni 119-120; 141); términos que describían en la China dinástica tardía los esfuerzos de los literatos por demarcar los límites del mundo natural y metafísico, y establecer las fronteras entre lo conocido y desconocido en distintas categorías de conocimiento especializado (incluidos los estudios de los jesuitas) (Standaert). El uso de estos términos y el énfasis puesto en resaltar el origen empírico de los saberes geográficos europeos pueden ser entendidos, por ende, como un intento por autenticar la imagen de mundo europea al tiempo que a los jesuitas como creíbles transmisores de conocimientos.

Un nuevo, no tan nuevo mundo: América salvaje, primitiva y exótica

Otro discurso de las geografías sino-jesuitas apeló al exotismo de sus informaciones. Esta segunda narrativa se conecta con una corriente de investigación geográfica de la China dinástica que interactuó con la perspectiva empírica sin ser necesariamente considerada como una distinta o en competencia. Esta se apoyaba en información textual y se concentraba en el estudio de aspectos culturales, con una tendencia a resaltar lo extraño y único, realizando imaginativas especulaciones acerca del espacio terrestre (Needham y Wang 500; Smith; Zhang 99-100). Estas eran imágenes que, en algunos casos, reforzaban la visión culturalista sinocéntrica; visión que concebía al espacio más allá de la civilización china como uno temporal y culturalmente separado de esta (Wang; Teng 36-44, Smith 55-56, 85-88; Zhang 111-113).

Los jesuitas fueron hábiles en captar la existencia de estas imágenes y en utilizarla para atraer la atención de literatos chinos envueltos en todo tipo de discusiones sobre lo excepcional y sorprendente –un tipo de investigación de gran popularidad durante los años finales de la dinastía Ming, y de la cual, las obras de los jesuitas (y los misioneros como escritores y como tópico literario) comenzaron a formar parte (Zou 255-318)–. La adopción de nomenclaturas y datos derivados de informaciones chinas de dudosa procedencia, así como el uso de descripciones europeas sobre las particularidades de América, colaboró con familiarizar al lector chino con estos nuevos conocimientos (Wu; Zhang, 65-77). En efecto, a través de estas narrativas se difundieron dos de las características básicas de las geografías del Renacimiento y de la China premoderna que servían para enfatizar atractivos literarios e intereses etnocéntricos y cosmológicas: una división clara entre espacios civilizados y bárbaros, y la inclusión de informaciones basadas en textos clásicos carentes de pruebas empíricas (Domingues; Headley, “Geography”; Rojas; Smith 84-88).

La posibilidad de utilizar al continente americano con estos fines guarda estrecha relación con nociones geográfico-culturales que dominaron la visión del mundo clá-

sico y medieval sobre el mundo más allá de la residencia del hombre –la ecúmene–; un espacio que en términos puramente geográficos correspondía a partes de la zona templada del Viejo Mundo (O’ Gorman 61-69). Así, el mundo exterior a este era –por no ser el hogar del hombre en el universo– uno de una naturaleza ahistórica. Este se caracterizada tanto por imágenes grotescas de salvajismo (el hogar de monstruos, criaturas míticas y especies subhumanas) como por su prodigiosidad, al hallarse allí los espacios sacros y de perfección. Bajo cualquiera de las interpretaciones, ya sea la bárbara o sagrada, el punto central era el mismo: este era un mundo no sujeto a la cultura humana (Cosgrove 104-107).

Con la expansión del mundo conocido, los europeos se vieron forzados a incluir a América dentro un imaginario sobre los espacios culturales que no se vio alterado de forma radical por los nuevos conocimientos geográficos. En este sentido, aunque las nuevas regiones fueron consideradas como parte de la ecúmene, estas continuaron encapsulando las características básicas del mundo más allá de esta (Wynter 20-50). Estas sociedades pasaron a ser representantes de un estado primitivo de desarrollo en el que prácticas incivilizadas –canibalismo, reyertas, sacrificios humanos, la ingesta de comida cruda, distintos grados de desnudez, etc.– eran la norma, y en el que se carecían de ciertos aspectos básicos de la vida civilizada (escritura, leyes, sistema de gobierno y viviendas adecuadas) (Pagden 15-24).

Coincidentemente, en la tradición china, el mundo exterior también se vinculaba con historias de lugares fantásticos y de inferioridad cultural. Se concebía que ciertos grupos humanos de este pertenecían a un estado primitivo anterior al tiempo en que los sabios de la antigüedad enseñasen las artes de la civilización (Teng 60-62). Este periodo, denominado como “Alta Antigüedad” (*shanggu*), tuvo sus dos *locus* clásicos más importantes en el *Libro de los ritos* (*Liji*, compilado c. II a. C.) y el *Libro de los cambios* (*Yijing* o *Zhouyi*, compilado c. II a. C.), textos donde los seres humanos de aquellas edades remotas eran como poco más que bestias, sin conocimientos sobre el uso del fuego, viviendas, vestimentas y escritura (Teng 69-70), poseyendo un sistema de “cuerdas anudadas para [comunicarse] y gobernarse [*jiesheng er zhi*]” (*Zhouyi* 610).

Los jesuitas y sus colaboradores emplearon, precisamente, vocabularios provenientes de este tipo de descripciones chinas para traducir las informaciones europeas sobre las y los habitantes de América. Sirva como ejemplo las consideraciones de Ricci sobre las y los habitantes de Brasil y Perú. Los primeros, Ricci relata, “no construyen casas, sino que cavan en la tierra [con el fin de] hacer cuevas para vivir en ellas. Les gusta comer carne humana [y] hacen sus ropas con las plumas de los pájaros” (202); los segundos son “ignorantes de la agricultura” y de la “escritura” y han creado un sistema de “cuerdas anudadas para [comunicarse] y gobernarse [*jiesheng wei zhi*]” (203) –una descripción de los quipus, prácticamente idéntica a la del *Libro de los cambios*–³.

3 Estas y otras imágenes sobre la barbarie americana serían posteriormente retratadas con mayor elaboración en el texto de Aleni (121, 122-124, 127, 129,132, 134, 137-138).

El interés por introducir a América dentro del imaginario chino sobre tierras primitivas fue también (aunque en menor medida) promovido por medio de un segundo tipo de retórica que existió en China y Europa acerca de estos espacios. Este segundo discurso idealizaba a los primeros hombres y mujeres como preservadores, debido al estado natural en que vivían, de una antigua justicia perdida entre los modernos (Rojas 131-132; Teng 62).

En las descripciones de América de Aleni y Yang, es en Perú donde se hace un guiño a esta percepción de nuestros antepasados a través de la siguiente narrativa:

En relación a las costumbres [de esta gente], generalmente hablando, estos no tienen un sistema de escritura o libros. [*Ellos usan*] *cuerdas anudadas como un medio de información [jiesheng wei shi] [...]* La naturaleza de esta gente es buena, no son arrogantes y no engañan. [*Sus actitudes*] *se parecen bastante al estado de ánimo general de la pureza y simplicidad primitiva*. Como en esta tierra abunda el oro y la plata, la gente puede tomar todo lo que quiera de forma libre. Como resultado de esto, no hay robos, avaricia ni tacañería. La gente no conoce la riqueza [que poseen] (Aleni 123, énfasis propio).

En este extracto se pone en evidencia cómo Perú se conecta con un discurso favorable acerca de los primeros seres humanos, en el cual se idealizan las conductas de su gente. Este es un discurso que, en la tradición China, tenía su manifestación en el ideal daoísta del regreso a la simplicidad natural original, evocado en el *Clásico del dao y la virtud (Daode jing)*, donde se hacía un llamado –con tonos muy similares a los de Aleni y Yang en Perú–, a “dejar que la gente vuelva una vez más al uso de cuerdas anudadas” (Lao Zi 169) como sistema de comunicación, y a una deconstrucción de lo que se considera como deseable y valioso (Lao Zi 7).

Para finalizar, habría que añadir que los jesuitas y sus asociados chinos promovieron la pertenencia de América a este espacio temporal y espacialmente alejado del centro normativo a través de una serie de narrativas basadas en fuentes chinas y occidentales sobre la riqueza, naturaleza salvaje, islas mitológicas, animales fantásticos y razas subhumanas de las Américas (Ricci 202-204, 208; Aleni 123, 126-127, 131, 132, 136, 139; Verbiest, 784-786; Zhang 65-67; Wu 120-121).

América cristiana: El plan providencialista y la idealización de Europa

Las narrativas sobre la geografía física y humana de América no solo cumplieron con transmitir nuevos postulados geográficos y una imagen familiar acerca de tierras exóticas; estas también colaboraron con la divulgación de mensajes religiosos. La utilización de la geografía para este fin deriva del hecho de que esta disciplina, al igual que otras durante el Renacimiento, eran consideradas como sirvientes de la religión (Chen, H.).

En particular, en las obras geográficas, recursos textuales y visuales aludían al desenvolvimiento de un plan divino para la redención humana, una historia providencialista que mantuvo su significancia como elemento de legitimación de la expansión europea hasta la era moderna (Edgerton 11-14; Headley, “Geography”; Park 8-12).

La integración de América dentro de esta agenda se visualiza en la providencialista narrativa del viaje de Colón presentada en *Registro de las regiones más allá de la jurisdicción del geógrafo imperial*. En ella, Aleni y Yang relatan las razones que llevaron al viajero genovés a embarcarse en su aventura:

Él [Colón] siempre pensaba para sí mismo: “El Señor del Cielo [el dios cristiano] originalmente creó el Cielo y la Tierra [el mundo] para el goce de la humanidad. La gente ha estado diciendo que el [espacio ocupado por] el mar es más grande que el de las tierras [emergidas]. Esto no parece adecuado con el amor del Señor del Cielo por los seres humanos. Por lo tanto, más allá de los tres continentes, en el mar, debe haber otra tierra”. Además, él se mostraba preocupado de que los países que hay más allá del mar, habiendo estado desconectados de la fama y enseñanzas [del mundo civilizado], hubiesen sucumbido en sus costumbres perversas. [Él decidió, así,] que debía aventurarse lejos para buscarlos y viajar extendidamente por sus tierras para instruirlos y transformarlos. De este modo, el Señor del Cielo silenciosamente instiló este propósito en él. Un día, cuando navegaba en el Mar del Oeste, [Colón] respiró [un olor] y de forma repentina cayó en la cuenta que, “este no es el aroma de agua de mar sino que el de tierra y suelo. Debe haber gente y países al oeste de este lugar” [...] Navegaron por muchos meses y no encontraron nada [...] Súbitamente, un día, alguien en el nido del cuervo del barco gritó: ¡“Tierra”! (Aleni 119).

En esta providencial narrativa, la cual se aleja de la principal fuente europea utilizada por Aleni –a geografía de Giovanni Magini (1555 -1617), *Moderne tavole di geografia* (1598) (202-203)– y sigue los reportes del mismo Colón y de otros cronistas posteriores (O’ Gorman 16-23), se omite por completo el objetivo mundano que propició este viaje. En esta, el “descubrimiento” no guarda relación alguna con el interés europeo por ganar acceso marítimo a Asia, ni a la competencia política y comercial entre España, Portugal y los estados italianos. Por el contrario, en la descripción de Aleni y Yang, la aventura de Colón desde un comienzo tiene como finalidad encontrar tierras desconocidas habitadas por seres humanos. Esta idea se sustenta, en primer lugar, y antes que cualquier prueba empírica (el aroma a tierra) sea entregada, en una creencia religiosa: la noción que Dios había creado la Tierra para el disfrute del ser humano; y que, por lo tanto, debía haber más tierra que agua en el mundo. En segundo lugar, este es un “descubrimiento” propiciado no por la iniciativa de Colón, sino que por la de Dios, quien “instiló” en él la misión de encontrar estas tierras y civilizarlas.

Entendido dentro de este contexto religioso, la expresión “la investigación de las cosas y la comprensión de los principios”, asignada para describir las búsqueda

das intelectuales de Colón, hacen referencia aquí no solo a una indagación acerca del mundo material, sino también, en concordancia con la reinterpretación de los jesuitas de estos términos, a una que apuntaba a “conocer a Dios” (*zhi tian*) en los “principios de las cosas” (Standaert 398-409). Observamos así que, de forma similar a otros geógrafos europeos de la época (Headley, “The Sixteenth-Century Venetian” 13), la significancia del viaje de Colón no se halla en el descubrimiento geográfico de un nuevo continente. Más bien, en el hecho de que la ecúmene se había expandido como consecuencia de la incorporación de otros descendientes de Adán dentro de la historia universal cristiana. La idea de tierras habitadas más allá del espacio geográfico de la ecúmene medieval se convierte, así, en algo fundamental, como lo explica el misionero Francisco Furtado, para entender la existencia de un ser superior, al ser Dios la fuerza que en su potencialidad infinita está detrás de la habitabilidad total de la Tierra y del evento del “descubrimiento” en sí (Furtado 180-181; Headley, “The Sixteenth-Century Venetian” 4-7).

El relato providencialista y eurocentrista del viaje de Colón da el tono para el resto de la descripción de América en el texto de Aleni y Yang, prevaleciendo una narrativa sobre relaciones armoniosas entre europeos e indígenas americanos. Esta se construye a partir de la omisión de prácticamente cualquier información sobre las guerras de conquista y de una enfatización de los beneficios morales y materiales obtenidos por los indígenas americanos a partir del contacto con los europeos (120-121, 124, 130, 132, 138). Prueba del interés de Aleni por enfatizar este aspecto, se colige del hecho de que Magini no incorporó sustancialmente en su texto descripciones sobre las acciones de los misioneros en la región.⁴ La añadidura de estas narrativas y la expurgación de aquellas sobre conflictos entre europeos e indígenas americanos llevan a la creación de una “mito-historia” (Chen, M. 129-131) que sirve un solo propósito: engrandecer la imagen de Europa.

Reflexiones finales: ajuste, adopción y rechazo en el encuentro sino-jesuita

La circulación de los primeros conocimientos sobre América en China ocurrió dentro de una coyuntura histórica de segundos y más sostenidos contactos entre las y los habitantes de las distintas regiones del mundo. El siglo XVII fue uno de “improvisación” en que la “gente tuvo que ajustar cómo actuaba y pensaba para negociar las diferencias culturales que encontraron, desviar amenazas no anticipadas, y responder cautelosamente a oportunidades igualmente inesperadas” (Brook

4 Cotéjese las descripciones de Magini (202-203, 204-205, 207, 209-210) con las de Aleni and Yang (119-120, 124, 132). Tan solo en la sección de Brasil, Magini describe las acciones de misioneros católicos (210).

21). Somos testigos, así, de un tiempo en el cual la norma fue “ajustes selectivos, hechos a través de un proceso de mutua influencia” (Brook 21). A lo largo de esta contribución, nuestra intención ha sido demostrar la manera en que la producción sino-jesuita de conocimientos sobre América refleja este tipo de interacción. Como ha sido ejemplificado, los jesuitas y sus colaboradores chinos tomaron, descartaron y adecuaron piezas del repertorio representacional europeo y chino para apoyar sus aspiraciones misionales y facilitar el ingreso de los misioneros dentro de la cultura letrada dominante.

Sin embargo, conviene apuntar que este tipo de negociaciones no se circunscribió, de forma exclusiva, al encuentro de los jesuitas con aquellos literatos chinos que participaron en la composición de sus obras. Cuando otros eruditos de las dinastías Ming y Qing examinaron estas, el carácter heterogéneo de la información y la falta de control que los jesuitas tuvieron sobre lo que podía ser tomado de ella, resultaron en una multiplicidad de lecturas sobre el continente. En su conjunto, la diversidad de reacciones respecto de las informaciones sobre América representan la forma en que la transmisión y recepción de los primeros saberes sobre esta en China fue determinada, por una parte, por los juicios de los literatos hacia la figura de los jesuitas y, por otra, por la naturaleza híbrida de las descripciones; en la posibilidad que tuvieron estas de ser asociadas con ideas previas de la tradición china, y acomodadas a nociones de centralidad geográfica y cultural (Vidal). Las divergentes reacciones sobre esta son, en definitiva, del mismo modo que los contenidos analizados en este artículo, una reflexión sobre las oportunidades y peligros presentes en la trasmisión y traducción de informaciones de una cultura a otra en los albores de la formación de una nueva conciencia planetaria.

Referencias

- Aleni, Giulio, con la colaboración de Yang Tingyun. *Zhifang waiji jiaoshi* [Edición punteada y anotada del *Registro de las regiones más allá de la jurisdicción del geógrafo imperial*, 1623]. Anotada y punteada por Xie Fang. 2ª ed. Pekín, Zhonghua shuju, 2008.
- Brook, Timothy. *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. Nueva York, Bloomsbury Press, 2008.
- Chen, Hui-Hung. “The Human Body as a Universe: Understanding Heaven by Visualization and Sensibility in Jesuit Cartography”. *The Catholic Historical Review*, vol. 93, n.º 3, 2007, pp. 517-552.
- Chen, Minsun. “Ferdinand Verbiest and the Geographical Works by Jesuits in Chinese 1584-1674”. Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688), *Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*. Ed. John W. Witek. Sankt Augustin, Steyler Verlag, 1994, pp. 123-133.

- Cosgrove, Denis. *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. Londres, I.B. Tauris, 2010.
- Chu, Pingyi. "Trust, Instruments, and Cross-Cultural Scientific Exchanges: The Chinese Debate over the Shape of the Earth, 1600-1800". *Science in Context*, vol. 12, n.º 3, 1999, pp. 385-412.
- Domingues, Francisco Contente. "Science and Technology in Portuguese Navigation: The Idea of Experience in the Sixteenth Century". *Portuguese Oceanic Expansion, 1400-1800*. Ed. Francisco Bethencourt y Diogo Ramada Curto. Nueva York, Cambridge University Press, 2007, pp. 460-479.
- Edgerton, Samuel Y., Jr. "From Mental Matrix to *Mappamundi* to Christian Empire". *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Ed. David Woodward. Chicago, Chicago University Press, 1987, pp.10-50.
- Elman, Benjamin. *On Their Own Terms: Science in China, 1550-1900*. Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- Furtado, Francisco, con la colaboración de Li Zhizao. *Huanyou quan* [Investigación acerca del Cielo y la Tierra, 1628]. *Siku quanshu cunmu congshu* [Libros enlistados para ser "preservados" por los editores de la *Completa colección de los cuatro tesoros*]. Ed. Ji Yun, et al., zi [sección de "filósofos"], vol. 94. Jinan, Qili shushe, 1995-1997, pp. 1-189.
- Henderson, John B. *The Development and Decline of Chinese Cosmology*. 3ª ed. Taipéi, Windstone Press, 2011.
- Gautier-Dalché, Patrick. "The Reception of Ptolemy's Geography (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth century)". *The History of Cartography*. Ed. David Woodward, vol. 3, part. 1. Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp.285-364.
- Goodrich. Carrington L. "China's First Knowledge of the Americas". *Geographical Review*, vol. 28, n.º 3, 1938, pp. 400-411.
- Headley, John M. "The Sixteenth-Century Venetian Celebration of the Earth's Total Habitability: The Issue of the Fully Habitable World for Renaissance Europe". *Journal of World History*, vol. 8, n.º 1, 1997, pp. 1-27.
- . "Geography and Empire in the Late Renaissance: Botero's Assignment, Western Universalism and the Civilizing Process". *Renaissance Quarterly*, vol. 53, n.º 4, 2000, pp. 1.119-1.155.
- Hong, Jianrong. *Xixue yu ruxue de jiaorong: Wan Ming shenshi Xiong Renlin Diwei zhong de shijie dili shuxie* [La amalgamación de los estudios confucianos y occidentales: *Diwei*, el escrito sobre la geografía del mundo del literato de la dinastía Ming tardía, Xiong Renlin]. Taipéi, Hua Mulan wenhua chubanshe, 2010.
- Jensen, Lionel M. *Manufacturing Confucianism. Chinese Traditions and Universal Civilization*. Durham, Duke University Press, 1997.
- Kupperman, Karen Ordahl, editora. *America in European Consciousness, 1493-1750*. Chapel Hill, The Universtiy of North Caroline Press, 1995.

- Lao Zi. *Tao Te Ching*. Trad. Arthur Waley, versión bilingüe. Pekín, Foreign Language Teaching and Research Center, 2007.
- Lewis, Martin W. y Kären E. Wigen, *The Myth of Continents. A Critique of Metageography*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- Luk, Bernard Hung-kay. "A Study of Giulio Aleni's *Chih-fang wai-chi*, 職方外紀". *Bulletin of Oriental and African Studies*, vol. 40, n° 1, 1977, pp. 58-84.
- Magini, Giovanni Antonio. *Moderne tavole di geografia [...]*. Venecia, Appreffo Gio. Battista, & Giorgio Calignani Fratelli, 1598.
- Needham, Joseph y Wang Ling. *Science and Civilization in China*, vol. 3. Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- O'Gorman, Edmundo. *The Invention of America: An Enquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*. Bloomington, University of Indiana Press, 1961.
- Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Park, Chris C. *Sacred Worlds. An Introduction to Geography and Religion*. Londres, Routledge, 1994.
- Ricci, Matteo, con la colaboración de Li Zhizao. "Kunyu wanguo quantu" [Un completo mapa geográfico de la miriada de reinos, 1602]. *Li Madou zhongwen zhuyi ji* [Los trabajos en chino y traducciones de Matteo Ricci]. Ed. Zhu Weizheng. Shanghái, Fudan daxue chubanshe, 2002, pp. 173-226.
- Rojas, Miguel. *América imaginaria*. 2ª ed. Santiago, Erdosain-Pehuén, 2015.
- Smith, Richard. *Mapping China and Managing the World: Culture, Cartography, and Cosmology in Late Imperial China*. Nueva York, Routledge, 2013.
- Standaert, Nicolas. "The Investigation of Things and the Fathoming of Principles (*Gewu Qiongli*) in the Seventeenth-Century Contact Between Jesuits and Chinese Scholars". *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688). Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*. Ed. John W. Witek. 395-420. Sankt Augustin, Steyler Verlag, 1994, pp. 395-420.
- Teng, Emma Jinhua. *Taiwan's Imagined Geography. Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Verbiest, Ferdinand. *Kunyu tushuo* [Explicación ilustrada de la geografía de la Tierra, 1674]. *Jingyin wenyuange siku quanshu* [Edición fotolitográfica de la *Completa colección de los cuatro tesoros del Pabellón de Wenyuan*, 1773-1782]. Ed. Ji Yun et al., *shi* [sección de "historia"], vol. 594. Taipéi, Taiwan shangwu yinshuguan, 1984, pp. 729-792.
- Vidal Kunstmann, José Miguel. "Representing the Americas in the Sino-Jesuit Contact Zone (1584-1819)". Tesis para optar al grado de Doctor en Historia, Universidad Normal del Este de China, 2018.
- Wang, Edward. "History, Space and Ethnicity: The Chinese Worldview". *Journal of World History*, vol. 10, n° 2, 1999, pp. 285-305.

- Wu, Liwei. “Mingqing chuanjiaoshi dui Shanhaijing de jiedu” [La interpretación del *Itinerario de mares y montañas* de los misioneros [jesuitas] durante las dinastías Ming y Qing]. *Zhongguo lishi dili luncong* [Revista de Geografía Histórica de China], vol. 20, n° 3, 2005, pp. 117-126.
- Wynter, Silvia. Race, Discourse and the Origin of the Americas: A New World View. Eds. Vera Lawrence Hyatt y Rex Nettleford. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1995, pp. 5-55.
- Zhouyi* [El libro de los cambios, compilado c. II a. C.]. Traducido al chino moderno y comentado por Yang Tiancai y Zhang Shanwen. Pekín, Zhonghua shuju, 2014.
- Zhang, Qiong. *Making the New World Their Own. Chinese Encounters with Jesuit Science in the Age of Discovery*. Leiden, Brill, 2015.
- Zou, Zhenhuan. *Wan Ming hanwen xixue jingdian: bianyi, quanyi, liuchuan yu yingxiang* [Clásicos de estudios occidentales en chino de la dinastía Ming tardía: edición, traducción, notas explicativas, circulación e influencia]. Shanghái, Fudan daxue chubanshe, 2011.

El misionero como medio: China y la tolerancia ilustrada

The Missionary as Medium: China and Enlightenment Toleration¹

Mario Wenning
Universidad Loyola, Andalucía
mwennin@uloyola.es

Enviado: 24 mayo 2021 | **Aceptado:** 7 diciembre 2021

Resumen

El artículo se centra en el imaginario europeo sobre China durante la Edad Moderna temprana y su contribución al pensamiento ilustrado. Parto recordando la precaria condición del misionero jesuita en cuanto “medio complejo” de intercambio intercultural. El artículo interpreta la misión jesuita desde la perspectiva de la filosofía de los medios de comunicación y destaca la forma específica de subjetividad que fomentó. La segunda sección se centra en las disputas intestinas de la Iglesia católica y el protagonismo del misionero dominico Domingo Navarrete (1619-1689). Su descripción de China y su crítica a la misión de los jesuitas, según concluye la sección final, contribuyeron al desarrollo de un discurso misionero ilustrado y crítico, el cual culminó en el desarrollo de una política de tolerancia religiosa y en el surgimiento del secularismo europeo.

Palabras clave: China, ilustración, tolerancia, misionarios.

Abstract

The paper focuses on the early modern imagination of China in Europe and its contribution to the Early Enlightenment. It sets out by recalling the precarious condition of the Early Modern missionary understood as a complex medium of intercultural exchange. The article interprets the Jesuit mission from a media philosophical perspective and highlights the specific form of subjectivity the China mission fostered. The second section focuses on the intracatholic quarrels and the central figure of the Dominican missionary Domingo Navarrete (1619-1689). His account of China and his critique of the Jesuit mission, the final section concludes, contributed to an Enlightenment discourse that culminated in a politics of religious tolerance and the rise of European secularism.

Keywords: China, Enlightenment, toleration, missionaries.

¹ Este artículo fue traducido al español por Manuel Rivera Espinoza.

Introducción

Toda historia del intercambio intelectual entre Oriente y Occidente debe darle a la figura de misionero un lugar protagónico. A pesar de ser “evangelizadores” profesionales, los misioneros cristianos que viajaron a China durante los siglos XVI y XVII fueron pioneros del diálogo intercultural y allanaron el camino de la globalización tanto cultural como espiritual (Chanda; Sloterdijk; Clossey; Romano; Banchoff y Casanova). Viajaron en las mismas naves que los mercaderes y los mercenarios, y sin embargo se embarcaron en una búsqueda notablemente diferente y motivada espiritualmente. Estos misioneros son los fundadores de la sinología moderna (Mungello; Jensen). Y más aún, su obra puso en marcha el proyecto, aún inacabado, del diálogo intercultural e interreligioso. ¿Cuáles fueron las transformaciones causadas por la primera misión jesuita en China, particularmente desde la perspectiva de la filosofía de los medios de comunicación? ¿En qué sentido los misioneros fueron más que encargados de comunicar la “buena nueva” del cristianismo a sujetos considerados necesitados de conversión para su salvación? ¿Cuáles fueron las repercusiones filosóficas del descubrimiento europeo del “Extremo Oriente”?

En lo que sigue, retomaré estas cuestiones y argumentaré que el “misionero” es mejor entendido como un “medio complejo”. Los “medios complejos” son medios o canales que transportan más de lo que proclaman o se proponen transportar. Como explica Marshall McLuhan (1911-1980), “el medio es el mensaje” (7-21). Con esta frase, McLuhan nos invita a prestar atención al proceso en el cual medios de comunicación generan nuevas perspectivas no por medio del contenido que transmiten, sino que a través de la creación de nuevas formas de percibir el mundo. Desde este punto de vista, no fue el contenido semántico del cristianismo lo que determinó la naturaleza específica del misionero como “medio”, sino la práctica misionera de adaptación y transformación intercultural. Así, este artículo utiliza la teoría de McLuhan para analizar los medios de comunicación humanos, particularmente los misioneros, es decir, aquellos que durante los siglos XVI y XVII se dedicaron a enviar y recibir mensajes (*mittere*) religiosos y filosóficos. Se dice que un número importante de misioneros que regresaron a Europa después de haber vivido en China iban vestidos con ropas tradicionales chinas al bajar del barco en Lisboa. Trajeron consigo las fuentes clásicas chinas, incluidos los cuatro libros de Confucio y los cinco clásicos. Además, sus informes introdujeron a las y los lectores europeos a la geografía y la cocina china, así como a lo que se consideraba una curiosa cultura de ritos y tradiciones diferentes y, sin embargo, muy desarrolladas, se trataba del *li* 禮 confuciano. Y lo que es más importante, más allá de la transmisión de ideas, los informes de los misioneros jesuitas cambiaron la percepción que la Europa cristiana tenía de sí misma. Aunque los misioneros intentaron, con diversos grados de éxito, difundir la doctrina cristiana en el mundo y de convertir al mayor número posible de “infeles”, sus viajes dieron comienzo a una revolución y conversión aún más decisiva e imprevisible, la del propio continente europeo. Puede que los misioneros no hayan rescatado tantas almas como hubiesen querido, pero contribuyeron a un cam-

bio en la autopercepción de Europa, así como a una expansión de sus horizontes. En efecto, y so riesgo de generalizar, se puede decir que la transferencia de conocimientos contribuyó a una extraña transformación de la autoimagen europea. De ahora en adelante, la Europa cristiana no sería vista como el centro del mundo, sino que como un “Lejano Oeste” recién descubierto por un Oriente milenario. Algunas de las mejores mentes de Europa –entre ellos Leibniz, Voltaire y otras figuras menos conocidas que mencionaremos más adelante– comprendieron que el continente europeo debía frenar sus ambiciones y tendencias misioneras y aprender a verse como una península relativamente pequeña en la periferia occidental de Eurasia. Paradójicamente, al expandirse por el mundo, Europa se volvió provinciana. Así, los informes sobre China tuvieron importantes repercusiones y contribuyeron a una transformación radical de la subjetividad europea. La corrección de un etnocentrismo ingenuo y asertivo dio lugar a un anhelo por Oriente que tomó la forma de, según se lo mire, una sinofilia o sinomanía. En términos estéticos, las *chinoiseries* tomaron la vanguardia de la innovación artística, especialmente en los círculos aristocráticos con un gusto por lo exótico.

La misión jesuita contribuyó al surgimiento del euro-confucianismo, el euro-daoísmo y el euro-budismo. Su contribución al desarrollo del imaginario moderno temprano es poco conocida, en particular su injerencia en el surgimiento de un discurso de tolerancia entre las diferentes “sectas” cristianas, así como en las luchas con otros contendientes monoteístas y politeístas por ser la “verdadera religión” (Roetz 9-33). La tolerancia de diferentes religiones, el agnosticismo y el ateísmo fueron en gran medida consecuencia de las concesiones hechas en los intercambios con China. De ahora en adelante, una nueva narrativa universal, “corregida y aumentada,” adquiriría crédito y prestigio: los “europeos y europeas conscientes” se sentirían “culpables” de ser meramente europeos. Para contrarrestar el riesgo del monolingüismo y provincianismo filosófico y religioso, los ciudadanos ilustrados tendrían que cultivar una forma distintivamente moderna de sensibilidad cosmopolita que reflejase una pluralidad de formas de vida y pensamiento. El artículo analizará la misión jesuita en China desde la perspectiva de la filosofía de los medios de comunicación, específicamente en referencia a la subjetividad que ella fomentó (sección I) para luego centrarse en las disputas intracatólicas y la figura del dominico Domingo Navarrete (sección II), quien contribuyó al desarrollo de un discurso ilustrado crítico que culminó en una política de tolerancia y así en el surgimiento del secularismo europeo (sección III).

Misioneros jesuitas: Cadáveres ambulantes

Los relatos historiográficos sobre el encuentro entre Europa y China a principios de la Edad Moderna tienden a destacar el papel de la Compañía de Jesús (Banchoff y Casanova). Fundados por Francisco de Loyola, los jesuitas fueron la vanguardia de la contrarreforma. Loyola fue un verdadero general militar. Herido por una bala de

cañón cuando defendía Pamplona de los invasores franceses, experimentó una conversión religiosa leyendo novelas de viajes e inventando ejercicios espirituales que luego se volvieron la marca “psicotecnológica” de los jesuitas. Estos ejercicios, muchos de los cuales consistieron en imaginar vívidamente el infierno, se convertirían en el mejor equivalente cristiano de las prácticas meditativas habitualmente asociadas a las religiones asiáticas. Aunque no hacen hincapié en el agotamiento corporal, los ejercicios ignacianos son formas intensas de concentración espiritual destinadas a “incendiar el mundo” (Cline). Siguiendo los pasos de Ignacio de Loyola, los jesuitas se transformaron en medios “auto-instrumentalizantes”. El jesuita es una combinación de pasión y disciplina, una celosa herramienta que se volvería famosa por su entrega absoluta a la misión evangelizadora. Fue en pos de esa misión que la adaptación a la cultura china se justificó. En palabras de Ignacio, el misionero debió someterse por completo, es decir, “obedecer como si fuese un cadáver” (*perinde ac si cadaver essent*). En cuanto instrumentos al servicio incondicional del Papa, los misioneros jesuitas fueron verdaderos satélites que difundieron la fe católica en los rincones más lejanos del mundo. Asimismo, el propio Papa fue un “hipermedio” en cuanto, según la doctrina cristiana, Dios se comunicó con los humanos exclusivamente a través de él y desde el Vaticano, la *sancta sedes*, roca sobre la cual se irguió la Iglesia global después de que Pedro (la “pequeña piedra”) fuese proclamado primer obispo de Roma. De este modo, podemos entender los misioneros como “satélites del Vaticano” movidos por el celo misionero y la obediencia incondicional. Dado que las limitaciones tecnológicas de la época impidieron una comunicación expedita, los misioneros jesuitas no fueron satélites fácilmente controlables, y gozaron, en cambio, de cierto margen de maniobra, funcionando más bien como especies de cadáveres autotéticos.

La misión jesuita en China imitó muchas de las estrategias de la “revolución mediática” iniciada por los protestantes, las cuales enfatizaron la importancia del monopolio de la escritura y la fe (*sola scriptura, sola fidei*). Los jesuitas fueron protagonistas de los primeros intercambios entre Oriente y Occidente gracias a la introducción de diversas técnicas mediáticas basadas en el famoso repertorio mágico de la Iglesia católica. Francisco Javier, misionero poseedor de una pionera vocación hacia lo oriental, llegó a la India y a Japón, pero sin cumplir su deseo de pisar el gigantesco imperio chino. Estuvo muy cerca de ello, muriendo frente a la costa china, en la isla de Sanchon, el 3 de diciembre de 1552. Tras el fallecimiento de Javier, su santo cadáver siguió viajando. Su cuerpo fue trasladado y enterrado en Goa, la avanzada portuguesa en la India. El viaje *post mortem* de los santos huesos de Javier lo llevaron, al menos en parte, a Roma. Supuestamente “cansado por el bautismo de miles de personas”, su brazo inferior derecho fue devuelto a la Iglesia del Gesù, madre de la orden jesuita, en Roma. Uno de sus dedos del pie goza de la infame reputación de haber sido incluido por la revista *Time* en la lista de las 10 extremidades robadas más famosas, mientras que el hueso de su húmero se exhibe en la Iglesia del Seminario de San José en Macao como símbolo de que su inconcluso viaje a China fue completado póstumamente. En 1622, con motivo

de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, los jesuitas organizaron un verdadero acto multimedia en Milán, el cual consistió en una eficaz combinación de grandes representaciones de las hazañas de los santos, cantos de coro y carros alegóricos (Ardissino). Esta *performance* pone de manifiesto que los jesuitas utilizaron diestramente los medios de comunicación para transmitir mensajes espirituales.

Dispersas por todo el mundo, las reliquias de santos como Javier se convirtieron en las contrapartes espirituales de los puestos militares de ultramar, revelando el alcance global de la expansión eclesiástica. Las sedes episcopales con reliquias funcionaron como estaciones de recepción de conversos, recién convertidos e infieles, animándolos a alcanzar las mayores alturas espirituales y, si Dios lo quiere, a transmitir la Buena Nueva de la salvación. Esta dispersión estratégica de reliquias de primera, segunda y tercera categoría fue una de las muchas invenciones mediáticas de una empresa espiritual protoglobalizadora. El observador secular podría entender estas reliquias como resabios necrófilos de lo mágico; y, de hecho, ellas retratan el primer intento moderno de establecer una red global conectada no material, sino que espiritualmente. Los puestos de avanzada en los más distantes rincones del planeta reflejan la ambición cosmopolita por establecer una religión global, en concordancia con las aspiraciones universalistas y unificadoras de un celoso monoteísmo. El alcance global de la Iglesia católica hizo realidad lo que las mismas monarquías nacionales que la apoyaron solo pudieron soñar: una interconexión planetaria sin fronteras políticas, religiosas o culturales.

La empresa jesuita se caracterizó por la combinación de curiosidad aventurera, instrucción militar y talento excepcional para una técnica de comunicación transcultural bautizada como “acomodación”. Xavier proclamó la primera regla de esta técnica mediática misionera: “convertir es convertirse”, convertir significa ser convertido (Muñoz Vidal 86-99). Matteo Ricci, el sucesor más conocido de San Javier en la Misión de China, interpretó literalmente este lema y se convirtió, junto con Michele Ruggieri, en el pionero de la adaptación a las tradiciones chinas, aunque interiormente conservando, podemos suponer, una distancia con ellas. Después de viajar por cuatro años, incluyendo una larga estancia en Goa, Ricci llegó casi muerto al puerto comercial de Macao el 7 de agosto de 1582. Permaneció casi tres décadas en China hasta su muerte en Pekín en 1610. Aprovechando los recursos culturales de una educación humanista, así como amplios conocimientos científicos y astrológicos, Ricci se convirtió en un caso paradigmático del ideal renacentista del *uomo universale*. Un polímata de amplia formación y un medio de comunicación ejemplar, cuyo carisma descansó en la capacidad de conservar una apariencia modesta (Spence, *Memory*; Fontana). Fue precisamente su brillante capacidad de transformación transcultural lo que cimentó su legado. Cruzando fronteras, Matteo Ricci se transformó en Li Madou 利瑪竇, vistiéndose primero de monje budista y después, cuando dicho traje dejó de impresionar a sus interlocutores chinos, de literato confuciano.

En lugar de predicar el evangelio, Ricci atrajo a sus anfitriones chinos con relojes mecánicos, pinturas religiosas y máximas éticas epicúreas y estoicas. Su famoso

mapamundi situó a China en el centro y no en la periferia, en lo que fue más un acto de adulación que un gesto de amistad. El misionero explica las razones de su relativa fama en China en una carta escrita en Nanchang, capital de la provincia de Jiangxi, fechada el 4 de noviembre de 1595: 1) la capacidad de hablar y escribir en chino, 2) la buena memoria, que le permitía recitar los cuatro clásicos confucianos, 3) el conocimiento de las matemáticas (y de la geometría euclidiana), 4) los curiosos objetos que llevaba consigo, 5) su fama de alquimista y 6) las doctrinas cristianas que enseña. Curiosamente, “los que vienen por la última razón son los menos numerosos” (cit. en Gernet 209). Se hizo evidente para Ricci que la estrategia jesuita de “autotransformación”, cuyo objetivo fue el de primero convertir al emperador y luego evangelizar desde arriba hacia abajo, no estaba funcionando como era previsto. Aun así, murió creyendo que había abierto la puerta para la propagación del evangelio en China. No sospechaba que, ya abiertas las puertas, ellas podrían cruzarse en ambas direcciones, así como cerrarse nuevamente.

En efecto, aunque varias generaciones de jesuitas trabajaron al servicio de la corte, sus contribuciones como artistas, reformadores del calendario y astrónomos no condujeron al éxito de la labor misionera. So riesgo de generalizar excesivamente, concluyo preliminarmente que el misionero, en cuanto medio, tendió a transmitir y recibir un mensaje diferente del que inicialmente se propuso propagar. De este modo, y tal como lo sugiere la máxima jesuita de “convertir es convertirse”, el resultado de la labor misionera no consistió solamente en la acomodación a otra cultura para convertirla, sino que también, e irónicamente, en la transformación del misionero por los mismos sujetos que intentaba convertir. Y lo que es más importante, los mensajes jesuitas transformaron a la comunidad transmisora de maneras bastante imprevisibles y a menudo imperceptibles.

Desde la perspectiva de la revolución de los medios de comunicación durante la Edad Moderna temprana, los primeros misioneros del Lejano Oeste fueron tanto facilitadores como obstaculizadores. La contrarreforma jesuita buscó replicar el éxito de la revolución mediática protestante. En 1615, en imitación de la adopción del alemán como lengua de culto en Alemania por Lutero, el jesuita Nicolás Trigault convenció al Papa Pablo V de que permitiera a los misioneros realizar la liturgia en chino en vez de en latín. A partir de ese momento se les permitió también a los misioneros vestirse con trajes locales. Trigault se convirtió en uno de los primeros misioneros itinerantes después de volver a Europa, gozando de gran popularidad. Vestido de mandarín, recorrió las cortes de Madrid, Florencia, Parma, Milán, Múnich, Viena, París, Bruselas y Colonia, en un esfuerzo por obtener libros y fondos para la misión jesuita en China.

Sin embargo, los jesuitas también obstaculizaron los procesos de transmisión cultural. Aunque compartieron ciertas innovaciones tecnológicas con sus interlocutores chinos en el ámbito, por ejemplo, de la construcción de cañones, no transfirieron innovaciones esenciales como la perspectiva lineal. La invención renacentista de la perspectiva lineal no solo revolucionó la estética europea, sino que también contribuyó

al desarrollo de ventajas estratégicas de Europa por sobre China, las cuales permanecieron hasta mediados del siglo XIX. La “enorme campaña de ilustración” de los jesuitas y, en particular, del sucesor de Ricci en la corte Ming, el padre Adam Schall von Bell, “propagandista de la perspectiva”, no consiguió provocar una “revolución perspectivista” en China a pesar de sus esfuerzos (Kittler 68-69; Belting 142). China, el “País Central” (*zhong guo* 中國), con el emperador a su cabeza, siguió percibiéndose a sí misma como el centro del mundo, magno emisor de civilización, dogma que se mantuvo incólume hasta la arremetida de los poderes coloniales europeos en la década de 1840. Al mismo tiempo, la Iglesia católica siguió considerándose a sí misma como una empresa mediática mundial teledirigida desde el Vaticano por el Papa, representante de Dios en la tierra. Este fue el teatro del primer encuentro entre Oriente y Occidente, cuyas repercusiones superaron con creces la intención declarada de la “misión china”: difundir la fe cristiana.

La imagen de China como habiendo sufrido un cambio radical de perspectiva, pasando de ser un centro emisor para convertirse en un participante de la comunicación intercultural, es un tanto engañosa, ya que presupone una oposición binaria entre emisor y receptor. En la práctica, el proceso de transformación de la primera generación de misioneros fue más complejo, lo cual quedará en claro al analizar el crucial papel de Domingo Navarrete, un crítico de los “cadáveres ambulantes” jesuitas y quien moldeó el imaginario europeo sobre China, antes de ser injustamente olvidado.

Una inversión de perspectivas: Crítica e innovación en el pensamiento de Domingo Navarrete

Afirmar el carácter pionero de los procesos de intercambio y mezcla desarrollados por la Misión China durante la tumultuosa transición de la dinastía Ming a la Qing sugiere la existencia de una red religiosa unificada. Sin embargo, esta afirmación tiende a obviar la diversidad interna de la Misión China. De hecho, los jesuitas tuvieron feroces rivales. Los franciscanos, dominicos y otras confesiones estuvieron inmersos en una dura competencia plagada de rivalidades tan serias como las que existieron entre diferentes nacionalidades. A las y los observadores chinos debieron resultarle extrañas las disputas entre las “sectas cristianas” del Lejano Oeste. Las luchas entre las distintas denominaciones misioneras pudo ser vista, incluso por los observadores más caritativos, como indicando que el cristianismo difícilmente podría iluminar o incluso contribuir a la cultura espiritual del Reino Central, el que se vanagloriaba de su naturaleza integradora y armonizadora. De este modo, no es casual que las y los chinos se interesaran más por la pericia tecnológica que por la ciencia teológica de los misioneros.

A pesar de las luchas, a menudo violentas, por supremacía global entre las potencias imperiales –España, Inglaterra, Francia, Portugal y los Países Bajos–, el cristianismo fue un punto de referencia común a todas ellas, y así también a los misioneros. El cristianismo siguió siendo la “religión verdadera”, la vara con la cual

medir a las demás religiones del orbe. La fe cristiana fue la fuerza unificadora de la “Concordia”, sirviendo de vaso comunicante para un proyecto apostólico dividido internamente. En un sentido superficial, las fricciones internas guardaron relación con las divergentes interpretaciones del “culto a los antepasados” en la religión popular china, así como con la traducción correcta de conceptos esenciales de la religión cristiana, como Dios y Cielo. Mientras que los jesuitas abogaron por tolerar los ritos chinos tradicionales, entendiéndolos como “ritos sociales” y presentando a Confucio como un “maestro celestial” (*tianzhu* 天主), sus rivales argumentaron que esta interpretación era teológicamente deficiente, cuando no abiertamente blasfema. En un nivel más profundo, los debates intracatólicos atingieron la ética y hermenéutica del encuentro intercultural, más específicamente, el encuentro con tradiciones religiosas y espirituales diferentes de las europeas. En este proceso, una serie de cuestiones cobraron importancia, cuestiones que han dominado los debates metodológicos de los filósofos y las filósofas interculturales desde entonces: ¿Cómo debe uno acercarse a una persona con un bagaje espiritual e intelectual significativamente diferente? ¿Cómo hay que interpretar los textos sagrados y las tradiciones extranjeras? ¿Qué une y qué divide a los seres humanos de diferentes partes del mundo?

Uno de los mayores críticos del enfoque acomodaticio de los jesuitas a estas cuestiones fue el dominico Domingo Fernández Navarrete, quien proveyó un importante punto de conexión entre los informes sobre China y el pensamiento de la primera Ilustración europea. La vida de Navarrete fue la de un viajero incansable. Sus relatos de viaje revelan una sorprendente cantidad de detalles y son un paradigma del emergente género de la literatura de viajes de inspiración religiosa. Nacido en Valladolid en 1619, Navarrete zarpó hacia Filipinas en 1648. Después de aprender tagalo y realizar labores misioneras, fue profesor de filosofía y teología en la Universidad de Santo Tomás en Manila. Su intento de regresar a España por motivos de salud fracasó al quedar varado en Madagascar. Esto lo llevó de vuelta a Macao, desde donde viajó a diferentes partes de China, como Guangzhou, Fukien, Fokan y Pekín. En Guangzhou fue encarcelado junto con varios misioneros jesuitas y dominicos, con los que mantuvo un extenso debate que llegó a conocerse como la “Conferencia de Guangzhou”, pero luego logró escapar a Macao, y desde ahí viajar de regreso a Roma y luego a España. A pesar de haber sido encarcelado en Guangzhou, sentía un profundo aprecio por la cultura china y se dice que regresó a Europa vestido a la usanza china. Tras su regreso a Madrid, Navarrete escribió los influyentes *Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la monarchia de China: Descripción breve de aquel imperio, y ejemplos raros de emperadores, y magistrados del. Con narración difvsa de varios svcessos, y cosas singvlares de otros reynos, y diferentes navegaciones* (1676) y *Controversias antiguas y modernas entre los misioneros de la Gran China* (1679). Tras otra estancia en Filipinas, fue nombrado arzobispo de Santo Domingo (en lo que hoy se conoce como República Dominicana), desde donde luchó por la mejora de las condiciones de los esclavos de América y las islas

Canarias. Ahí escribió su último tratado sobre los debates de la Misión de China, titulado *Ratificación de verdades y retractación de engaños, dirigida al entendimiento del lector, no a la voluntad*. Murió de causas naturales en 1689.

Los dominicos fueron los principales rivales de los jesuitas en cuanto hicieron hincapié en que, en última instancia, los seres humanos debían entregarse a la gracia salvadora de Dios. Los jesuitas, en cambio, cuestionaban esta idea y hacían hincapié en la libertad individual. Junto con el fundador de la orden dominicana, Domingo Félix de Guzmán, Domingo Navarrete fue un “sabueso del señor” (*domini canis*). Y a este perro no le gustaban los huesos jesuitas. Tanto así que en varias ocasiones Navarrete ha sido acusado de haber contribuido a la supresión de la orden jesuita. Basándose en el manuscrito *De Confucio ejusque doctrina tractatus* del jesuita Niccolò Longobardo, Navarrete argumentó que las tácticas de acomodación jesuitas no solo se basaban en fundamentos teológicamente deficientes, sino que además eran ateas. Así, contribuyó indirectamente al desarrollo de una crítica aún más radical de la legitimidad y los fundamentos de la misión evangelizadora.

Sus *Tratados* (1676) se tradujeron rápidamente al italiano (1684), inglés (1704), francés (1748) y alemán (1749). Su impacto en la formación del ideario europeo sobre China difícilmente podría sobrestimarse. Cummins, un especialista en Navarrete, resume sus elogios de la siguiente manera: “aparte de lo religioso, en China ordenan mejor las cosas” (6; Ollé 42-55; Busquets 220-250). Jonathan Spence menciona que “casi todo lo chino parece haber recibido la aprobación de Fray Navarrete: el ingenio de los artesanos chinos, que ‘tienen sus artilugios para todo’; el hecho de que los estudiantes chinos tuvieran sólo ocho ‘días de recreo’ al año y ‘ninguna vacación’; incluso el carácter benévolo de la ‘orina’ china, que ayudaba a crecer a los cultivos chinos mientras que la orina europea ‘quema y destruye todas las plantas’” (*The Chan’s* 101). Desde su mismo inicio, los *Tratados* deleitan al público lector con una feliz combinación de literatura de viajes y utopismo, típica de los primeros informes sobre China (Davis 534-548, Liu):

Los últimos terminos de la parte mas esclarecida de el Orbe, que es la Asia, los ocupa el Imperio mas noble en lo natural de quantos gozan de la claridad del Sol. Llamamosle vulgarmente los Europeos la Gran China, y con muchissima razon, pues en todo es grande, rico, fertil, abundante, y poderoso, como se vera claramente de lo poco que aqui escribirè dèl [...] Està el Imperio de China tan abastecido, y aun sobrado de todo, que si por menudo se huviera de escribir, lo que en el ay, fueran necesarios libros grandes para su noticia, mi intento no es otro que apuntar algo de lo principal, lo qual bastara para conocer, quan liberal anduvo la mano de Dios con aquellos, que no le conocen, dandoles mucho de todo, sin serles necessario buscar algo de afuera” (Navarrete 33).

Sería engañoso interpretar estos pasajes como meros intentos propagandísticos por presentar la civilización china de la manera más favorable posible de modo de ob-

tener apoyo para la misión. Al contrario, y como Robert Ellis comenta, los elogios de Navarrete lo confrontaron con una auténtica paradoja teológica: “que Dios haya elegido conceder su máximo favor a un pueblo que ni siquiera le conoce. Esta paradoja cruza todo el texto de Navarrete, eventualmente desbaratando su diferenciación del mundo entre lo cristiano/lo no cristiano” (103). Tanto la disrupción de las dicotomías culturales como el cuestionamiento de la legitimidad de la religión revelada fueron llevadas a cabo a un nivel personal, ello en cuanto Navarrete adoptó muchas costumbres chinas, como la cortesía y la hospitalidad, las cuales les parecían genuinamente atractivas. Como explica Ellis, el misionero “expresa una especie de hibridación cultural que funciona como un desplazamiento de la centralidad tanto de la China (que fue tradicionalmente considerada por sus propios habitantes como el Reino Central, el centro de la tierra) como de la Cristiandad Europea” (108). Este posicionamiento entre identidades culturales, en un “ni aquí ni allá”, le permitió a Domingo Navarrete, o *Min Mingwo* 閔明我, ser a la vez partícipe y observador crítico de ambas culturas.

Por ejemplo, aunque apreciaba la hospitalidad china, era crítico del trato que recibían las mujeres en China; aunque destacaba la importancia de la empatía en la cultura europea cristiana, criticaba también la tendencia europea, especialmente de los hombres, a ser groseros e irrespetuosos, sobre todo cuando estaban en grupo. En otro pasaje, subraya la necesidad de ser autocrítico y confrontar las atrocidades de nuestra propia cultura: “las que hicieron los Espanoles en la America, ya las sabemos, y aboninamos tener ojos para ver lo ageno, y carecer de vista para los defectos propios; es ageno de toda buena razon”. Respecto de esto cita a un lego que dijo que “los portugueses somos la gente mas bárbara de el mundo, sin razón, sin gobierno, y sin cabeza” (365). A diferencia de Ellis, no creo que esto indique que Navarrete haya adherido a una especie de relativismo cultural, más bien creo que su relato se empeña en subrayar el rol de la razón como criterio principal para considerar como civilizada una cultura. Tomando como ejemplo el suicidio ritual en Japón y las corridas de toros en España, se embarca en un trueque de papeles y un intercambio de perspectivas. Así, “desbarbariza” la otredad cultural, la del samurái japonés o del chino que come lagartos, burros y perros, llegando a entender que su propia identidad cultural española, simbolizada en las corridas de toros, fácilmente podría ser vista como cruel y bárbara cuando vista desde fuera. Navarrete utiliza estos ejemplos de inversión intercultural para subrayar la función esclarecedora del intercambio intercultural. “Los paganos y gentiles se han convertido en maestros de los fieles” (*Pagani facti sunt Doctores fidelium*, 167), nos dice citando a San Agustín. Lo que distingue su compromiso con la heterotopía realmente existente de China es su contribución conceptual a una ética del encuentro transcultural. Pero a diferencia de los jesuitas, Navarrete subrayó las limitaciones propias del esfuerzo por someter todos los ámbitos de la vida al arbitrio de las negociaciones de significados implicadas en toda comunicación religiosa intercultural, especialmente en referencia a los asuntos relacionados con los ritos y las doctrinas religiosas. De hecho, cultivó un marcado “antijesuitismo teológico sobre la

cuestión de los ritos y los intereses políticos en constante renovación para el terreno chino” (Romano 258). Para Navarrete, no hubo duda de que los chinos, y particularmente los literatos, eran ateos (282). A pesar de estos desacuerdos en materia religiosa, seguía siendo posible comunicarse con ellos y, más aún, aprender de sus costumbres en otros ámbitos no religiosos, como la vida civil, la moral y la política.

De este modo, en lugar de postular un abismo insalvable entre una Europa cristiana civilizada y una China exótica y atea, Navarrete hace hincapié en la necesidad de deconstruir al otro y verse a uno mismo como “bárbaro”. Más aún, subraya el papel de las prácticas discursivas y racionales en los intercambios interculturales. A este respecto, sigue la trayectoria del dominico Vittoria, quien ya había defendido la *ius communicationis* en su tratado *Sobre los indios*. Como se ha mencionado anteriormente, la piedra de toque de la disputa intracatólica entre jesuitas y dominicos fue la cuestión del culto a los antepasados y la acusación de ateísmo. A pesar de su elogiosa descripción de China, Navarrete defendió ambas acusaciones. Basándose en ciertas reservas teológicas, fue crítico de la práctica jesuita de acomodarse a las “supersticiones” chinas. Por otra parte, inspirado por Longobardo, puso también de manifiesto las tensiones y contradicciones entre los clásicos confucianos y el confucianismo de las dinastías Song y Ming, contribuyendo así de forma significativa a la tradición de la crítica intertextual que rompe con la suposición de que la cultura china es un todo homogéneo y coherente.

El relato de Navarrete sobre la complejidad, riqueza y belleza de la civilización china fue bien recibido por Locke, Leibniz y Voltaire, entre otros. Voltaire se refiere al “célebre arzobispo” Navarrete como un “sabio” (Ellis 99). Bayle, Bossuet, Pascal también participaron de las polémicas en las cuales Navarrete estuvo al centro. La sinofilia crítica y las concepciones sobre el aprendizaje intercultural de Navarrete culminaron en la afirmación de Leibniz de que “me parece que necesitamos que los chinos nos manden misioneros que nos enseñen el uso y la práctica de la teología natural, del mismo modo que nosotros les hemos enviado maestros de la verdadera teología”. A partir de la descripción de Navarrete de la sociedad china como una racionalmente ordenada (aún si a expensas de la religión revelada), Leibniz argumentó que Europa debía de introducir la literatura china junto a la judía y la musulmana, y aprender también a apreciarla y “evaluarla críticamente” (*critic quidem iudicio*) (Roetz).

La crítica de la Misión China y la tolerancia ilustrada

El enfoque crítico de la Misión China tuvo importantes repercusiones en la Ilustración centroeuropea. Pierre Bayle cultivó una actitud crítica hacia la misión jesuita en China, intentando combinar el particularismo cultural con el universalismo ético. Su filosofía crítica y enciclopédica recurre repetidamente a ejemplos de tradiciones culturales no europeas (Kow “Enlightenment” 347-358, *China* 57-67). Como señala Ernst Cassirer,

el *Diccionario Histórico Crítico* de Bayle “fue el verdadero arsenal de toda la filosofía de la Ilustración” (167). A partir de Bayle, el discurso de la Ilustración incluyó una reflexión crítica del misionero. En su “Comentario filosófico” sobre el dicho bíblico de “oblígalos a entrar” (Lucas 14, 23), Bayle pone en escena una “conferencia” o diálogo imaginario entre el emperador chino y los misioneros cristianos, concluyendo que

A partir de esta primera entrevista, no se puede condenar razonablemente a este Emperador por juzgar que la Religión de estos Misioneros es ridícula y diabólica: Ridícula, por ser fundada por un autor que, por un lado, exige a todos los hombres que sean humildes, mansos, pacientes, desapasionados, dispuestos a perdonar las injurias; y, por otro lado, les ordena apalea, encarcelar, desterrar, azotar, colgar y entregar a los soldados a todos aquellos que no le sigan. Y diabólico, porque debe ver que, además de su repugnancia directa a las luces de la razón, autoriza toda clase de crímenes, cuando se cometen para su propio beneficio; no permitiendo otra regla de lo justo y lo injusto que su propia pérdida y ganancia; y tiende así a convertir el mundo entero en una espantosa escena de violencia y derramamiento de sangre (98).

Bayle refina su crítica al carácter “ridículo” y “diabólico” de los misioneros al revelar lo que considera como la hipocresía fundamental tras su actuar. Los misioneros, según Bayle, predicán la humildad y practican la violencia. “Entran en China bajo la apariencia de ser portadores de gran moderación, y, tal cual zorros, llegado el momento se convierten en tigres y leones” (101). Para Bayle, el encuentro con creyentes de confesiones no cristianas conlleva la toma de diferentes perspectivas, la deliberación racional y, sobre todo, la práctica de tolerancia, incluida la tolerancia de los ateos y ateas. Así, Bayle promovió la tesis de Navarrete de que los chinos eran ateos para argumentar que las justificaciones morales no tenían por qué hacerse en referencia a verdades religiosas. De este modo, sentó las bases de la convicción, aún vigente, de que la libertad de conciencia y religión son una condición necesaria para una sociedad liberal bien ordenada (Forst cap. 5). Así pues, es interesante notar que el descubrimiento del “ateísmo chino” por medio de las misiones cristianas fue uno de los factores que contribuyeron a la crítica del fundamentalismo religioso y así al surgimiento de la concepción moderna de libertad de religión y tolerancia. Bayle, junto con otros grandes pensadores de los siglos XVII y XVIII como Martino Martini, Isaac Vossius, Jean de Labruné, Leibniz, Voltaire y Wolff, contribuyeron al proceso de secularización de Europa desencadenado por la recepción religioso-filosófica de China (Rogacz).

Conclusión

Volviendo a nuestro punto de partida, el lema de McLuhan “el medio es el mensaje” adquiere un significado desconcertante en el contexto de la Misión China. Hemos analizado al misionero como un “medio complejo” en sus diferentes encarnaciones, ya sea como “cadáver ambulante” jesuita, como “sabueso del señor” dominico o, desde la perspectiva ilustrada, como zorro que se convierte en lobo. ¿Qué mensaje comunica este desconcertante “medio”? En primer lugar, he intentado hacer ver que la misión cristiana no debe interpretarse exclusiva ni principalmente en términos de si tuvo éxito o no en su tarea evangelizadora, que fue el objetivo explícito que se propuso. El éxito en este frente fue más bien limitado. Desde la perspectiva del número de conversas y conversos chinos, puede decirse que la misión fracasó. Más aún, ella ayudó a acrecentar las suspicacias chinas respecto de la fiabilidad de los visitantes de tierras lejanas. En Europa, por otra parte, la controversia sobre los ritos contribuyó a la prohibición de la orden jesuita, y así a la expulsión de los misioneros de China. Sin embargo, y paradójicamente, lo que sí consiguió la misión fue inaugurar la revisión crítica de la autoimagen de la Europa cristiana, al menos entre algunos pensadores progresistas, como Pierre Bayle. A partir de entonces, Europa empezó a percibirse a sí misma como un “Lejano Oeste”. Geográficamente, se convirtió en un apéndice relativamente pequeño de la gigantesca masa terrestre euroasiática, una península en la periferia occidental de Asia. Y lo que es más importante, sus tradiciones espirituales y culturales fueron cuestionadas y percibidas cada vez más como cuestiones contingentes y no ya necesarias. Ahora, a través de los informes de los misioneros, los europeos podían compararse con otras culturas igualmente sofisticadas, aunque significativamente diferentes.

Visto así, el misionero fue un medio complejo que protagonizó un proceso de transposición. Curiosamente, el propio McLuhan dio cuenta de esto, analizando lo que caracterizó como “reversión de un medio sobrecalentado”, la paradoja de la expansión europea: “el mundo occidental se tornó oriental, al mismo tiempo que el oriental se volvió occidental” (McLuhan 35). La Misión China marcó no solo el punto álgido de la expansión del espíritu europeo, sino también su punto de ruptura, dando inicio a un cambio radical de perspectiva por medio de la interacción, fusión y complejo juego de roles entre Oriente y Occidente. El nuevo espíritu de tolerancia y el llamamiento a la libertad de religión se convertirían en el credo posmisionero de la Ilustración. Así, el misionero fue un medio que contribuyó a su propia imposibilidad. Esta historia confirma la existencia de un nivel más profundo de entendimiento en el lema sanjavierano de “convertir es convertirse”.

Referencias

- Ardissino, Erminia. "A Multimedia Jesuit Event: The Celebration for St Ignatius and St Francis Xavier (Milan, 1622)". *Forum for Modern Language Studies*, vol. 57, n° 1, 2021, pp. 60-77.
- Banchoff, Thomas y José Casanova Eds. *The Jesuits and Globalization: Historical Legacies and Contemporary Challenges*. Washington D. C. Georgetown University Press, 2016.
- Bayle, Pierre. *A Philosophical Commentary on these Words of the Gospel, Luke 14.23, "Compel them to come in, that my house may be full"*, Eds. John Kilcullen y Chandran Kukathas. Indianápolis, Liberty Fund, 2005.
- Belting, Hans. *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München, Beck, 2009.
- Busquets Alemany, Anna. "Más allá de la Querrela de los Ritos: el testimonio sobre China de Fernández de Navarrete". *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 24, 2015, pp. 220-250.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Princeton, Princeton University Press, 1951.
- Chanda, Nayan. *Bound Together: How Traders, Preachers, Adventurers, and Warriors shaped Globalization*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- Cline, Erin M. *A World on Fire: Sharing the Ignatian Spiritual Exercises with Other Religions*. Washington, Catholic University of America Press, 2018.
- Clossey, Luke. *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Cummins, James. *A Question of Rites: Friar Domingo Navarrete and the Jesuits in China*. Vermont, Ashgate, 1993.
- Davis, Walter W. "China, the Confucian Ideal, and the European Age of Enlightenment". *Journal of the History of Ideas*, vol. 44, n° 4, 1983, pp. 534-548.
- Ellis, Robert Richmond. "Lettres édifiantes et curieuses". *They Need Nothing: Hispanic-Asian Encounters of the Colonial Period*. Toronto, University of Toronto Press, 2012.
- Fontana, Michela. *Matteo Ricci: A Jesuit in the Ming Court*. Lanham, Rowman and Littlefield, 2011.
- Forst, Rainer. *Toleration in Conflict: Past and Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Gernet, Jacques. *China and the Christian Impact*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Jensen, Lionel M. *Manufacturing Confucianism: Chinese Traditions and Universal Civilization*. Durham, Duke University Press, 1997.
- Kittler, Friedrich A. *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge, Polity, 2012.
- Kow, Simon. "Enlightenment Universalism? Bayle and Montesquieu on China". *The European Legacy*, vol. 19, n° 3, 2014, pp. 347-358.

- —. *China in Early Enlightenment Political Thought*. Londres, Routledge, 2018.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Der Briefwechsel mit den Jesuiten in China (1689-1714)*. Hamburgo, Felix Meiner, 2006.
- Liu, Yu. *Seeds of a Different Eden*. Columbia, University of South Carolina Press, 2008.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, The MIT Press, 1994.
- Mungello, David E. *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1989.
- Muñoz Vidal, Agustín. "Pintores jesuitas en la Corte china (siglos XVII y XVIII)". *Revista Española del Pacífico*, n° 7, 1997, pp. 86-99.
- Navarrete, Domingo Fernández. *Tratados históricos, políticos, ethicos, y religiosos de la monarchia de China*. Madrid, Imprenta Real, 1676.
- —. *Controversias antiguas y modernas entre los misioneros de la Gran China*. Madrid, Imprenta Real, 1679.
- Ollé, Manuel. "A China de Domingo Fernandez de Navarrete." *Revista de Cultura*, n° 28, 2008, pp. 42-54.
- Roetz, Heiner. "The Influence of Foreign Knowledge on 18th Century European Secularism". *Religion and Secularity: Transformations and Transfers of Religious Discourses in Europe and Asia*, Eds. Marion Eggert y Lucian Hölscher. Leiden, Brill, 2013, pp. 9-33.
- Rogacz, Dawid. "The Birth of Enlightenment Secularism from the Spirit of Confucianism". *Asian Philosophy*, vol. 28, n° 1, 68-83.
- Romano, Antonella. *Impresiones de China: Europa y el englobamiento del mundo*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2018.
- Sloterdijk, Peter. *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization*. Malden, Polity, 2013.
- Spence, Jonathan D. *Memory Palace of Matteo Ricci*. Nueva York, Penguin, 1985.
- —. *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. Londres, Norton, 1998.

François Jullien y Roger Ames: Sobre la “sinología comparativa” y la propuesta de un nuevo lenguaje para el estudio de China

François Jullien and Roger Ames – On “Comparative Sinology” and the Proposal of a New Language to Study China¹

Cristiano Barros Barreto
Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro
cristianombb@gmail.com

Enviado: 4 junio 2021 | **Aceptado:** 22 junio 2021

Resumen

Roger Ames y François Jullien son grandes académicos que escriben sobre pensamiento chino antiguo y, sin embargo, han seguido caminos bastante diferentes en sus investigaciones académicas. En este escrito argumentaré que, aunque sus estilos, teorías y motivaciones son a veces dramáticamente diferentes, ambos autores comparten un interés por combinar la filosofía y sinología en un esfuerzo por develar la existencia de un contraste radical entre China y Occidente. Explicaré que el lenguaje se sitúa al centro de la afirmación de la alteridad china, en cuanto este es visto como reflejo de las inclinaciones procesuales de la antigua China. Así, Ames y Jullien han desarrollado un lenguaje híbrido, chino-occidental, que busca tender un puente entre Oriente y Occidente, y el cual, al mismo tiempo, respeta los límites y conserva la extrañeza propia de ambas tradiciones.

Palabras clave: Sinología, lenguaje, Roger Ames, François Jullien.

Abstract

Roger Ames and François Jullien are eminent scholars writing on ancient Chinese thought, yet they have followed quite different paths in their academic research. In this paper I will argue that, although their styles, theories and motivations are sometimes dramatically different, both authors share an interest in combining philosophy and sinology in an effort to unveil the existence of a radical contrast between China and the West. I will explain that language is at the center of the affirmation of Chinese otherness, insofar as it is seen as a reflection of the processual inclinations of ancient China. Thus, Ames and Jullien have developed a hybrid Chinese-Western language that seeks to bridge East and West, while at the same time respecting the boundaries and preserving the strangeness of both traditions.

Keywords: Sinology, language, Roger Ames, François Jullien.

1 Este artículo fue traducido al español por Manuel Rivera Espinoza.

Introducción

El presente artículo nos invita a desarrollar un diálogo entre dos de los académicos contemporáneos más conocidos en el ámbito del estudio del pensamiento chino en el mundo occidental: El canadiense Roger Ames (*1947), que vive actualmente en Pekín, y el francés François Jullien (*1951), residente en París. Sobre la base de sus escritos y opiniones abordaré el tema más amplio de la filosofía comparada y, a continuación, exploraré cómo esta “conversación virtual” entre Ames y Jullien podría impactar el modo en que abordamos el estudio de las tradiciones chinas, así como la cuestión de la filosofía china.

Roger Ames (Anle zhe 安樂哲), nacido en 1947, estudió filosofía y lengua china en la Universidad de la Columbia Británica y en la Universidad Nacional de Taiwán y, tras su larga permanencia en la Universidad de Hawai‘i en Mānoa, se retiró formalmente en 2016. Sin embargo, Ames sigue activo, dando clases en la Universidad de Pekín. Aunque siempre ha defendido la importancia del diálogo entre la sinología y la filosofía, su interés inicial y principal ha sido el pensamiento chino. Su trabajo goza de gran influencia y prestigio en la sinología y filosofía comparada anglosajona.

François Jullien, nacido en 1951, comenzó su formación en la École Normale Supérieure de la rue d’Ulm, donde estudió filosofía griega clásica. Sin embargo, pronto se volcó al estudio de la lengua y el pensamiento chinos, y estudió en las universidades de Pekín y Shanghái. Regresó a Francia en 1989, y luego publicó una serie de libros dedicados a presentar la sinología a un público no especializado. Solamente entre 2000 y 2014 publicó más de 25 libros. Aunque los medios de comunicación usualmente lo presentan como el sinólogo francés más conocido en el mundo, Jullien ha sido ampliamente ignorado por gran parte de la comunidad sinológica francesa y occidental en general. Así, se trata más bien de un filósofo que escribe sobre filosofía y acaba siendo leído por otras y otros filósofos.

Ambos autores son muy prolíficos, y en muchos aspectos su producción académica no podría ser más disímil, en referencia, por ejemplo, al público al cual se dirigen, los métodos argumentativos que utilizan, el tipo de publicaciones que realizan, etc. Mientras que Ames se centra en textos y autoras y autores concretos, y a veces en temas generales, Jullien ofrece una visión “integral” y “panorámica” del “pensamiento chino”, y por esta misma razón ha sido acusado de ofrecer una interpretación reduccionista de la tradición china. De este modo, es evidente que los escritos de ambos responden a formas muy diferentes de aproximarse a los textos chinos. ¿Qué podría unirlos entonces? Sugiero que, antes que todo, el punto de encuentro primordial ha de encontrarse en el esfuerzo por explicar diferencias radicales entre las tradiciones filosóficas de Europa y China (véase, por ejemplo, Ames y Hall, *Thinking Through Confucius* 5).

En efecto, ambos autores prestan atención a las diferencias entre las tradiciones chinas y occidentales, arguyendo que ellas son una consecuencia directa de sus historias y, en particular, de la disparidad entre las lenguas indoeuropeas

y chinas (o siníticas). En esta sección argumentaré que Jullien y Ames subrayan el rol que desempeñan la lengua y la traducción a la hora de hacer filosofía y sinología comparadas. Cada uno de ellos ofrece su propia receta para llevar a cabo la inmensamente compleja tarea de la traducción. Pero en medio de todas esas diferencias, existe una alineación, una comunión de puntos de vista sobre cómo abordar los textos y la cosmovisión de la tradición china, particularmente de su época formativa, la época Zhou. Como tesis principal de este artículo, afirmo que Ames y Jullien emplean estrategias similares al desarrollar un "nuevo lenguaje híbrido", el que ambos ven como una necesidad para estudiar los textos chinos antiguos. Así, el lenguaje se convierte en un factor fundamental para el estudio filosófico, en la medida en que este ya no es entendido como un mero velo translúcido, un aspecto a ser obviado una vez encontrada la traducción "correcta", sino que visto como un objeto de estudio en sí mismo, indistinguible de los aspectos que determinan el contraste entre el pensamiento chino y occidental.

Quisiera primero esbozar en términos muy generales las estrategias empleadas por Ames y Jullien para abordar la filosofía china, evitando los peligros relativistas de la filosofía comparada y trazando los contornos de lo que he denominado como "sinología filosófica". Como ya mencioné, estas estrategias dan especial importancia a la cuestión del lenguaje, particularmente en lo relativo a la traducción de textos chinos antiguos. Desde el perspectivismo de Ames y la heterotopía de Jullien, esbozaré contrastes y similitudes, así como los nuevos lenguajes "híbridos" que desarrollan para abordar los textos chinos antiguos de una manera tal que pueda explotarse todo su potencial y originalidad.

Ames, Jullien y la sinología filosófica

El estudio del pensamiento chino en Estados Unidos ha dado un "giro filosófico". [...] Donde solíamos tener interpretaciones de varios pensadores chinos, ahora tenemos interpretaciones filosóficas; donde solíamos tener traducciones de textos chinos, ahora tenemos traducciones filosóficas, y así sucesivamente. ¿Qué significa realmente la palabra "filosofía" en este contexto? (Møllgaard 321)

Lo que he venido a considerar como "Hegel con cara de felicidad" –la idea de que un holismo chino esencial puede servir como correctivo a un pensamiento occidental igualmente esencializado– puede rastrearse desde los primeros filósofos europeos [...] hasta destacados estudiosos contemporáneos del pensamiento chino como Roger Ames, Henry Rosemont Jr. y François Jullien (Slingerland 7).

Nuestro objetivo final es crear un contexto en el que se puedan hacer comparaciones significativas entre las culturas china y occidental (Ames y Hall, *Anticipating* 111).

Los sinólogos difícilmente discutirían la tesis de que la tradición filosófica china se encuentra en una posición única con respecto a su complejidad y aislamiento de

la tradición europea, ofreciendo ejemplos que desafían proposiciones universalistas. (Gernet 241). Sin embargo, alegarían también que dicho contraste ha sido distorsionado en el proceso en el cual China ha venido a ser utilizada como argumento para una variedad de agendas teóricas, desde el “redescubrimiento jesuita de lo chino” en adelante. Así, no pocos sinólogos se oponen firmemente al estudio de China desde el enfoque de la filosofía comparada, argumentando que ella ofrece interpretaciones engañosas del pensamiento chino al imponer una alteridad artificial sobre el mismo.

Por otro lado, incluso para François Jullien y Roger Ames, el término “filosofía comparada” es problemático, puesto que se lo asocia con el relativismo en el peor sentido del término (Ames y Rosemont 36; Ames y Hall, *Thinking from the Han* 4; Jullien, *Chemin* 83). Sin embargo, ambos autores también rechazan enérgicamente la alternativa universalista y, así, están en absoluto desacuerdo con la perspectiva que se deja ver en las citas de Møllgaard y Slingerland anteriormente referidas. Es contra dichas miradas que ellos defienden sus propuestas de una “sinología filosófica”. Para Ames, la aproximación filosófica a la labor sinológica y el pensamiento chino surge de la necesidad de enriquecer y profundizar la comprensión de los textos: “Nuestra posición es que las mejores lecturas filosóficas [...] se suman a nuestras interpretaciones de estos textos en lugar de restarles importancia” (Ames 352). Parece ser que, en sus luchas por definir un campo de investigación autónomo, los sinólogos filosóficos se ven a menudo envueltos en una búsqueda de identidad académica. Así, sus relaciones con un pasado filológico vienen a ser reexaminadas a la luz de lo que podría llamarse un posestructuralismo antiurocéntrico. Esta apertura a la otredad, ajena a las trabas de las viejas malversaciones europeas, es evidente en la obra de Ames:

Creemos que Confucio y otros filósofos chinos clásicos piensan de forma diferente a la nuestra y, por consiguiente, al intentar persuadir al lector, no sólo apelan a normas diferentes sino también a distintos tipos de pruebas filosóficas (Ames y Hall, “Against” 342).

Según este punto de vista, el pensamiento chino cobra relevancia no como mero añadido a las posturas filosóficas europeas, sino que en cuanto alternativa a los propios “fundamentos” de la filosofía occidental. Justamente, Ames está particularmente interesado en dotar al corpus chino de un impacto que trascienda el ámbito de lo local o “étnico,” y así alcance en cambio aceptación como forma válida de “pensamiento fundamental” en términos filosóficos, argumentando directamente en contra del aparentemente “invencible prejuicio que prevalece dentro de la academia y que ha impedido la inclusión de la filosofía china como filosofía” (Ames 351).

La filosofía comparada “nació” de la filosofía positiva como una forma de incluir las tradiciones de China e India en la historia del pensamiento de la humanidad, un proyecto que buscaba encontrar en dicha historia una serie de paralelos y puntos comunes, a través de la búsqueda objetiva de diferencias y contrastes (Masson-Oursel). El proyecto positivista original de Masson-Oursel sigue en marcha sin siquiera propo-

nérselo, en cuanto las comparaciones entre pensadores y pensadoras angloeuropeos y asiáticos siguen siendo una práctica académica habitual dentro del campo de la filosofía comparada. Pero para Ames tal práctica es problemática, puesto que implica una cierta inconsciencia de los propios prejuicios y supuestos culturales. Ames afirma que, si bien es imposible deshacernos completamente de nuestros supuestos culturales occidentales, es preciso ser consciente de que ellos tienen el potencial de efectivamente neutralizar otras alternativas filosóficas (Ames 348).

Para Ames y Hall, el relativismo se ve como un peligro, puesto que está íntimamente ligado a nuestra tradición "fundacionalista" occidental: Una vez que uno está absolutamente seguro de la superioridad de su punto de vista y rechaza el del otro por completo, se extingue la posibilidad de intercambio, ya no hay conmensurabilidad. Esta práctica occidental parte siempre de la presunción, si no dogma, de que es necesario que exista un –y solo un– fundamento filosófico universal, el que ha de imponerse a todo ser humano pensante. Mientras que

en el mundo confuciano, en el cual las personas son irreductiblemente sociales y, por tanto, siempre continuas con su contexto social, las personas pueden tener una perspectiva única que, al mismo tiempo, armoniza totalmente con otras perspectivas. Es esta continuidad, y no la identidad, la que impide que se desarrollen los perniciosos problemas asociados al relativismo ("Against" 342).

Por lo tanto, es este perspectivismo chino el que posibilitaría –según Ames– la propia práctica del comparativismo filosófico. Sin necesidad de recurrir a un terreno común y universal, el diálogo puede establecerse respetando la irreductibilidad de cada punto de vista: "Todo se experimenta siempre desde una u otra perspectiva, en la que tanto el que experimenta como lo que es experimentado están implicados en un evento" (Ames y Hall, *Focusing* 36).

¿Cómo podemos entablar un diálogo con otra cosmovisión, una en la cual la conmensurabilidad total deja de ser obligatoria, y en donde el devenir del proceso prima por sobre la inmovilidad del ser, así como la continuidad sobre la separación? La respuesta, según Ames, está en el desarrollo de "otro" lenguaje, que cuenta con palabras y sintaxis inglesas pero que promueve un uso diferente del vocabulario, uno que se enfoca en las relaciones y los procesos y que, por tanto, es adecuado para describir el pensamiento chino en sus propios términos. Exploraremos esta lengua inglesa del perspectivismo y "procesualismo" en la siguiente sección.

En cuanto a Jullien, el autor inicialmente buscó China en aras de sus propias búsquedas filosóficas: comprender China se convirtió prontamente en una forma de cuestionar sus propias certidumbres occidentales. A menudo nos invita a apreciar la necesidad de un *détour*, un camino alternativo que necesariamente pasa por China y el cual nos llevaría a despertar de nuestro "sueño dogmático" (Keck). Según sus propias palabras, "China me permite desestabilizar [...] la filosofía a través de lo que yo llamo una 'deconstrucción desde fuera'" (Lacrosse 71). Aquí, la oposición tradicional entre

los roles del filósofo y el filólogo (o sinólogo) desaparece en una síntesis que ya sea ha vuelto característica de la obra de Jullien (Jullien, *Procès* 15). El autor explica que opta por priorizar la filosofía (o los modos de pensar) sobre la historia, puesto que considera a la historia china no como el hilo conductor de una narración, sino que como el soporte de sus elaboraciones propias (Chartier et al. 78). Este desplazamiento filosófico conecta con la heterotopía de Foucault (Jullie, *Procès* 291; Martin y Spire 28, 134), una “realidad china” desde su interior y perspectiva:

Desconfío mucho de la tentación de hacer de China el Otro por excelencia. Porque el Otro es siempre el Otro de lo Mismo, de modo que hacer de China el Otro del pensamiento europeo es, de hecho, querer encontrar un vacío en algo que alguien dijo que está lleno (Lacrosse 72).

China como heterotopía conlleva el doble estatus de lo posible y lo real, en este sentido se diferencia de una utopía y es mucho más desestabilizador que ella, puesto que no es una construcción ficticia, sino que una realidad constatable. La heterotopía no ofrece una oposición frontal, una (anti)tesis, sino la posibilidad de un desplazamiento, un descentramiento (Chartier et al. 83). Aunque Jullien ha sido criticado por construir oposiciones e imponer (sus propios) conceptos al pensamiento chino, él mismo rechaza con vehemencia la conceptualización y “prescinde de las determinaciones conceptuales” (Chartier et al. 83). Insiste en que no su propósito no es el de construir dicotomías conceptuales y que sus listas de “pares opuestos” no deben tomarse como sustitutos chinos de conceptos occidentales, sino más bien como orientaciones hacia preguntas e intereses diferentes, hacia un espacio conceptual distintivamente chino.

Hay un *algo común* –que no es ni universalismo ni otredad absoluta (Jullien, *Chemin* 83)– entre los espacios heterotópicos, pero esa comunidad no surge a través de conceptos compartidos o de una “humanidad común”, sino por medio de una práctica, del “trabajo de poner en orden las cosas del Mundo y de la construcción de inteligibilidades hechas en él” (Chartier et al. 16). El filósofo francés a menudo subraya su opción por cultivar distancia (*l'écart*) y se opone a lo que llama una “esencialización” de la diferencia (*différence*), dentro de la cual cohabitan la relatividad y la universalidad, las que artificialmente crean objetos comparables. ¿Y cómo podríamos entonces acercarnos a este “otro espacio” sin caer en el esencialismo? Al igual que Ames, Jullien sugiere que para lograrlo debemos apoyarnos en una “nueva” lengua, una capaz de explicar el pensamiento chino en francés, una lengua desgarrada por las grandes diferencias históricas y culturales entre ambas civilizaciones. Esta sería una lengua franco-china que serviría para dar cuenta de la heterotopía china.

La creación de un nuevo lenguaje

En lugar del lenguaje tradicional, los vocabularios de proceso y cambio se han vuelto cada vez más asequibles a las y los interesados en explicar el pensamiento chino al público lector occidental (Ames y Hall, *Focusing* 6).

Durante mucho tiempo se ha tenido conciencia de las distorsiones perpetradas por muchas traducciones de textos clásicos chinos, empezando por el esfuerzo jesuita por "cristianizarlos". Sin embargo, existe un problema más sutil y complejo que se sitúa en la base de la propia filosofía comparada. Ames y sus colaboradores nos advierten que, en el caso del pensamiento chino

hasta hace poco, no se habían reconocido un conjunto de serias limitaciones en nuestras traducciones de textos chinos. Estas limitaciones están asociadas al empleo por defecto del vocabulario demótico y filosófico occidental. Nuestras lenguas occidentales están orientadas a la sustancia [... y] mal dispuestas para describir e interpretar un mundo como el chino, el cual se caracteriza principalmente por la continuidad, el proceso y el devenir (Ames y Hall, *Focusing* 6).

Para realmente dar cuenta de ese "mundo chino" hay que primero construir un léxico "filosófico" alternativo, necesidad en la cual Roger Ames y David Hall han insistido desde sus primeras colaboraciones (Ames y Hall, *Thinking Through Confucius* 1). So riesgo de incurrir en relativismos, Ames y Hall recalcan que la imprudente imposición de la gramática y el léxico occidentales a los textos chino clásicos implica imponerles, incluso si sutilmente, un "sesgo filosófico occidental". Esto indica que existe una relación íntima entre la lengua que se habla y los pensamientos que se tienen. Hall y Ames creen que las profundas diferencias entre las lenguas indoeuropea y china revelan formas profundamente distintas de articular pensamientos y expresar ideas y representaciones de mundo. Según ellos, debemos abandonar completamente la idea de que la traducción de textos chinos es una mera cuestión técnica centrada en encontrar el término inglés "correcto" para tal o cual carácter chino. Muy por el contrario, hay que abstenerse de buscar "una correspondencia exacta entre palabra y significado", idea que es cara a nuestro "sesgo analítico hacia la univocidad" (Ames y Hall, *Focusing* 16). Además, "cualquier intento de justificar traducciones unívocas de términos chinos apelando a criterios de claridad o univocidad tiende a reducir la perspicacia filosófica a un sinsentido, y la poesía a galimatías" (16).

Así, el intento de determinar el significado exacto de los principios o términos confucianos "ha llevado a los pensadores occidentales a considerar a Confucio como poco más que un autor y transmisor de moralismos banales indignos de una atención seria" (Ames y Hall, "Against" 343). Para evitar esto, Ames y sus colaboradores han argumentado en favor de lo que denominan como "un lenguaje de *focus* (enfoque) y *field* (campo)". Este "nuevo lenguaje" sería uno que se diferenciaría del inglés académico habitual por su capacidad para develar las características propias del chino clásico,

en particular su acento en lo procesual y cambiante. Esto se subraya repetidamente, normalmente en la introducción de sus libros, o en un capítulo específico sobre el idioma de estos:

“Una explicación apropiada y adecuada del significado del pensamiento de Confucio requiere un lenguaje de la inmanencia [...]” (Ames y Hall, *Thinking Through Confucius* 14).

“[...] queremos afirmar que el inglés (y otras lenguas indoeuropeas) es fundamentalmente sustancialista y esencialista, mientras que el chino debería verse más bien como una lengua de acontecimientos [...]” (Ames y Rosemont 21).

“En lo que sigue hemos empleado un lenguaje de procesos [...] Este lenguaje lo hemos llamado ‘lenguaje de *focus y field*’” (Ames y Hall, *Focusing* 7).

“La lengua china no es logocéntrica [como las lenguas occidentales]. Las palabras no nombran esencias. Más bien, indican procesos y acontecimientos que son siempre transitorios” (Ames y Hall, *Focusing* 16).

Al proponer este nuevo “lenguaje de procesos”, Ames y sus colaboradores parecen acercarse a una postura relativista. Sin embargo, su punto de vista no defiende la noción de que el lenguaje afecta o constriñe los pensamientos de las personas que lo utilizan. Por el contrario, consideran el lenguaje casi como un medio para alcanzar un fin, a saber, el de facilitar la comprensión de una cosmovisión diferente. Según este punto de vista, el lenguaje porta su propia historia y significado, cristalizados como sentido común que se ve a sí mismo como poseyendo validez universal. De este modo, el lenguaje funciona como reflejo de una determinada cosmovisión (Ames y Hall, “Against” 343).

De manera similar, para François Jullien es fundamental que cualquier interpretación de un texto chino tenga en cuenta la estrecha relación que tiene la lengua china con la cosmovisión de sus hablantes. Solo así se puede evitar anular la originalidad del pensamiento chino a través de un lenguaje occidental: “Al ser transcrito en términos occidentales, [...] el pensamiento chino se vuelve *ilegible para sí mismo* y deja de ser comprensible” (Lacrosse 68, énfasis mío). Jullien discute la estrecha relación entre lengua y pensamiento de forma aún más explícita que Ames: “Me detengo en la cuestión de la lengua no porque considero que ésta predetermine el pensamiento, sino que dado que, en cierto modo, lo predispone” (Jullien, *Chemin* 52), es decir, “la lengua es el recurso que explota el pensamiento” (Martin y Spire 140). De este modo, queda claro el papel protagónico de la lengua china como motor de la actividad pensante: “Jullien afirma [... que son] los recursos de cada lengua los que predisponen el pensamiento” (Martin y Spire 29).

Utilizar categorías –palabras– occidentales en la traducción de términos chinos sin prestar atención a las connotaciones que conllevan, sería engañoso y/o esterilizante. El proyecto de Jullien, en cambio, busca cuestionar la universalidad de esas mismas categorías. Sin embargo, dicha distancia (*écart*) se produce necesariamente a través de la lengua y la traducción, siendo esta la razón por la cual Jullien les da

gran importancia a tales cuestiones. Un diálogo con China –que Jullien ve siempre como una posibilidad innegable (Lacrosse 68)– debe proceder a través de una especie de lenguaje “híbrido”, de ahí la ostensible inventiva léxica del pensador francés y su traducción necesariamente extranjerizante de los conceptos chinos (Martin y Spire 37). Jullien busca desarrollar un nuevo vocabulario –*fadeur, valeur allusive, prégnance, spontanéité, schématisation*, etc.– que, en su frescura, estaría relativamente libre de los “anclajes griegos” del léxico occidental y así del efecto de opacidad de una traducción domesticadora (Jullien, *Procès* 21). Jullien pretende abordar el pensamiento chino a través de términos “cosechados en los márgenes de nuestro discurso”, puesto que “hay que recrearse el lenguaje” (Lacrosse 69).

Los sets de dicotomías propuestos por Jullien no deben considerarse como meros pares de conceptos propios de cada tradición. Por ejemplo, según Jullien, el “proceso” no ha de ser visto como un concepto chino que se contrapone a la noción occidental de “creación”, si lo vemos así no aportaremos gran cosa, puesto que tanto el proceso como la creación son conceptos ampliamente desarrollados en la tradición filosófica occidental (*Procès*). El par proceso/creación es planteado por Jullien no para que uno sustituya al otro, sino para que se iluminen mutuamente. Así, el desplazamiento del concepto de “creación” permite abrir espacio al entendimiento del “proceso” como “procedimiento creacional” continuo (vs. *ex nihilo*), lo que permite develar la radical novedad de la tradición china.

Conclusión

Una tradición, o cultura, podría entenderse como una compleja red de valores, hábitos y costumbres que, con el tiempo, se vuelven el patrimonio común de un grupo de personas, guiando sus prácticas presentes y futuras, cuajando en expresiones lingüísticas, conformando una cosmovisión y sentido común que servirá de base para dicha tradición.

El grado en que uno puede abstraerse de su propia cultura e historia para sumergirse en otra tradición es una cuestión perenne que impregna las ciencias humanas. Jullien y Ames creen sinceramente que inevitablemente arrastramos una cosmovisión que es propia de nuestra particular historia y la que, además, está sutil e inconscientemente insertada en nuestro lenguaje. Como he explicado, ambos autores son profundamente conscientes de esta complejidad, siendo esta la razón por la cual nos invitan a desarrollar una especie de lenguaje híbrido que se sitúa entre las lenguas indoeuropeas y chinas, lenguaje que permitiría una verdadera conversación entre Oriente y Occidente.

A pesar de que Jullien y Ames tienen estilos bastante diferentes y que la retórica del primero tiende a alejarlo de la comunidad sinológica, no creo que sus conclusiones sobre la “cosmovisión china” sean incongruentes o incompatibles con

las de Ames y otros autores afines. Tal vez los fallos de Jullien se deben a que su trabajo es “demasiado” filosófico y “muy poco” filológico (sinológico) (*Focusing 4*). Independientemente de dónde ha de situárselos dentro de los numerosos grupos y subgrupos que se ocupan de la historia, cultura y lengua chinas, tanto Ames como Jullien subrayan repetidamente el contraste lingüístico entre China y Occidente, así como la manera en que dicho contraste revela distintas maneras en las que uno ve y procede en el mundo.

En cualquier caso, estos autores nunca endorsan un relativismo que afirme que las estructuras lingüísticas de la China antigua (incluido el notable sistema de escritura chino) son la causa última de las peculiaridades propias –como aquí hemos llamado procesual, perspectiva o relacional– de la cosmovisión china. Por el contrario, ambos autores nos advierten claramente de los riesgos del relativismo, y sus consecuencias desalentadoras y solipsistas, como la propuesta de un otro ontológico completamente diferente, más allá de nuestras capacidades para comprender y comunicarnos. Aun así, se observa un moderado e implícito relativismo que vincula el lenguaje con las cosmovisiones de una manera mucho más estrecha que otros autores y autoras. En la obra de Ames, el lenguaje es siempre retratado como “reflejo” de la cosmovisión procesual o perspectiva china. Incluso si nuestras lenguas occidentales orientadas a la sustancia pueden estar mal dispuestas para describir dicha cosmovisión, Ames no afirma que ella esté determinada primariamente por la lengua. En Jullien, por otra parte, hay una cierta dialéctica entre la lengua y la cultura, o incluso el pensamiento.

En cuanto a la labor de la traducción, claramente ambos ven esto como un factor clave de la empresa comparatista. Ames subraya la dificultad crucial de la lengua y la traducción y sugiere soluciones prácticas (observaciones, notas, trabajos en colaboración), al tiempo que emplea un discurso abierto a la alteridad y la diferencia. Sus traducciones de textos clásicos chinos en un lenguaje *performative adjusted* facilita la comprensión de una cosmovisión que es, en muchos aspectos, bastante diferente de la nuestra. Jullien, en cambio, se aboca a la deconstrucción de los llamados “universales kantianos” a través de un nuevo lenguaje “franco-chino” que pondría al descubierto las estructuras de la heterotopía china. Los libros de Jullien son eminentemente filosóficos en la medida en que se proponen presentar conceptos chinos por medio de neologismos franceses (*fadreur*, etc.), los cuales producen un efecto más extranjerizante que las traducciones de Ames.

En ambos casos, se aboga por un “nuevo vocabulario”, una “nueva lengua híbrida” diseñada para evitar que la traducción de los textos chinos les imponga categorías occidentales, sin una discusión exhaustiva sobre la herencia occidental de las palabras y la amplitud de sus connotaciones. La traducción, por tanto, nunca debería utilizarse como prueba, porque en sí misma presupone una teoría interpretativa. Esta trampa se evita negando la posibilidad de cualquier “traducción definitiva” –es decir, una versión “totalmente” inglesa o francesa de los textos chinos– y conservando ciertos

aspectos de la lengua china incluso después de realizada la traducción. A pesar de sus diferencias, estos nuevos lenguajes híbridos no buscan simplemente ofrecer listas de "conceptos chinos" que se contraponen a conceptos occidentales. En concordancia con Jullien y Ames, considero que siendo nuestras lenguas indoeuropeas "esencializadoras", seguramente nos vemos llevados a conceptualizar palabras como *fadeur*, *efficacité*, *prégnance*, *focus* y *field*, *processual*, *mutuality*. Estamos obligados a emplear estas palabras indoeuropeas para analizar conceptos como *dao*道, *tian*天, *ming*命, *xing*性, *wen*文, etc. Tanto Jullien como Ames son plenamente conscientes de que esta dificultad está al centro de la labor sinológica y filosófica, y en ningún momento intentan ocultar sus propias deficiencias y limitaciones como académicos occidentales que escriben sobre textos chinos. Más bien, se contentan con develar el contraste de los textos chinos, volviéndolos a la vida, y provocando una sensación de dislocación cuando leemos sus traducciones que, aunque no son chinas clásicas, tampoco son inglesas o francesas.

Referencias

- Ames, Roger. "Getting Past the Eclipse of Philosophy in World Sinology: A Response to Eske Mollgaard". *Dao: A Journal of Comparative Philosophy*, vol. IV, n° 2, 2005, pp. 347-352.
- Ames, Roger y David Hall. *Thinking Through Confucius*. Nueva York, State University of New York Press, 1987.
- . "Against the Greying of Confucius". *Journal of Chinese Philosophy*, n° 18, 1991, pp. 333-347.
- . *Anticipating China: Thinking Through the Narratives of Chinese and Western Culture*. Nueva York, State University of New York Press, 1995.
- . *Thinking from the Han*. Nueva York, State University of New York Press, 1998.
- . *Focusing the Familiar: A Translation and Philosophical Interpretation of the Zhongyong*. Honolulu, University of Hawaii Press 2001.
- Ames, Roger y Henry Rosemont. *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation*. Nueva York, Ballantine Books, 1998.
- Chartier, Pierre et al. *Oser construire. Pour François Jullien*. París, Seuil, 2007.
- Gernet, Jacques. *A History of Chinese Civilization*. Cambridge University Press, 2008.
- Jullien, François. *Procès ou création*. París, Seuil, 1989 [1996].
- . *Chemin faisant, connaître la Chine ou relancer la philosophie*. París, Seuil, 2007.
- Keck, Frédéric. "Penser en Chine: À propos du Contre François Jullien de Jean-François Billeter". Universités de Lille 3 et Lille 1, 5 de marzo de 2008, charla.
- Lacrosse, Joachim, editor. *Philosophie Comparée: Grèce, Inde, Chine*. París, Vrin, 2005.
- Martin, Nicolas y Antoine Spire. *Chine, la dissidence de François Jullien*. París, Seuil, 2011.

Masson-Oursel, Paul. *Comparative Philosophy*. Londres, Routledge, 2010 [1926].

Møllgaard, Eske. "Eclipse of Reading: On the 'Philosophical Turn' in American Sinology".

Dao: A Journal of Comparative Philosophy, vol. IV, n° 2, 2005, pp. 321-340.

Slingerland, Edward. "Body and Mind in Early China: An Integrated Humanities-Science Approach". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 81, n° 1, 2013, pp. 6-55.

El Carnicero del Rey: O el real método para el cultivo de la vida^{1*}

The King's Slaughterer—Or the Royal Way of Nourishing Life

Hans-Georg Moeller
Philosophy and Religious Studies Program, University of Macau
hmoeller@um.edu.mo

Enviado: 17 mayo 2021 | **Aceptado:** 16 junio 2021

Resumen

Este ensayo sugiere una lectura alternativa del relato del “Cocinero *Ding*” en el *Zhuangzi*. Se arguye que esta famosa historia puede ser leída como una crítica del ritual y la política en la China antigua, así como del violento régimen de domesticación que ellas representaron. El relato invierte satíricamente la invisibilización ritual de la matanza de humanos y bestias, y parodia así el sadismo del “real método para el cultivo de la vida” al hacer que un carnicero realice la matanza ritual frente al gobernante y no a sus espaldas. El ensayo combina aproximaciones literarias, filosóficas y sinológicas en un esfuerzo por balancear la rigurosidad histórica con la relevancia filosófica.

Palabras clave: *Zhuangzi*, ritual, violencia, domesticación, subversión.

Abstract

This essay suggests an alternative reading of the “Cook *Ding*” story in the *Zhuangzi* as a critique of political ritual in early China and of the violent domestication regime it represents. The story satirically reverses the ritual invisibilization of a slaughter of humans and beasts. It parodies a murderous “royal way of life” by having a butcher perform a ritual slaughter in front of a ruler. The essay combines literary, philosophical and sinological approaches in an effort to balance historical rigor with philosophical relevance.

Keywords: *Zhuangzi*, ritual, violence, domestication, subversion.

1 Este artículo es una traducción y versión abreviada de Moeller (2020). Agradecemos al editor de la revista *Philosophy East and West* por permitir la publicación de este texto. La traducción al español la realizó Manuel Rivera Espinoza.

Introducción

Este ensayo cuestiona la interpretación dominante de una de las alegorías filosóficas más conocidas del *Zhuangzi*, a saber, la historia del “Cocinero Ding” (Pao Ding 庖丁). Al mismo tiempo, ofrece una lectura alternativa de la misma. Típicamente, esta alegoría es leída como una de las llamadas “historias de hombres avezados” que ilustran la destreza espiritual y práctica de los “sabios” daoístas. Según esta lectura, el protagonista de la historia, el “Cocinero Ding” (quien de hecho no es tanto un cocinero como un carnicero que trabaja en la corte del rey), ha de ser visto como un modelo paradigmático de habilidad y destreza que los practicantes taoístas buscaron emular. En contraste con esta lectura, el presente escrito argumenta que la historia puede leerse en clave sociopolítica como una crítica de la violencia los regímenes de dominación de la China antigua, así como del esfuerzo por “ornamentarlos” ritualmente.

Lo anterior no significa que una interpretación centrada en las habilidades sea “falsa”. La intención principal de este ensayo es simplemente sugerir que una lectura socio-política hace más justicia a la complejidad literaria y filosófica de la historia del “Carnicero Ding” y refleja mejor el contexto histórico de la China antigua que la ya clásica interpretación de la historia como una alegoría de las “destrezas” espirituales de los sabios taoístas.

Este escrito combina varios instrumentos metodológicos: 1) Un análisis de los dispositivos literarios del relato y de sus significados filosóficos. En particular, se analiza la función de las múltiples incongruencias dentro del relato. 2) La historiada es situada en el contexto filosófico más amplio del libro del *Zhuangzi*, así como del taoísmo temprano. 3) En referencia a ciertos estudios sinológicos, se reconstruye también el contexto socio-político e histórico aludido en la historia.

Por medio de una combinación entre los enfoques históricos y filológicos (o sinológicos) y las interpretaciones y reflexiones filosóficas, el ensayo aborda un problema esencial para quienes estudian los textos filosóficos antiguos: ¿Cómo podemos hacer justicia a la raigambre histórica de los textos filosóficos y, al mismo tiempo, hacerlos significativos para los intereses del mundo contemporáneo?

La madre de todas las historias

La historia del “Carnicero Ding” ha ganado un estatuto icónico, convirtiéndose en la madre de todas las historias de hombres diestros y avezados² del *Zhuangzi*. En efecto,

2 N. del T.: El autor se refiere originalmente a esto como *knack stories*. Este término se ha vuelto popular en el mundo académico anglófono hace ya un par de décadas. Proviene de la expresión de habla inglesa “to have a knack of/for something”, es decir, tener facilidad y/o talento para algo, específicamente en referencia a la capacidad y/o habilidad de ejecutar una actividad con excepcional maestría y sin mayor esfuerzo. De este modo, se puede traducir el término como “historias de habilidad” o “historias de talento.” Aunque traducciones fieles, tales expresiones resultan algo

esta es una de las historias mejor conocidas del texto, tanto dentro como fuera del espectro cultural chino, y tanto en los tiempos pasados como presentes. De este modo, la historia, y su protagonista, han venido a representar una concepción estándar de aquello sobre lo cual se supone que versa el libro y la filosofía del *Zhuangzi*: una forma de sabiduría daoísta, vagamente entendida, en cierto modo, como manifestándose en un increíble y maravilloso nivel de maestría en la ejecución de una tarea, tal que lo vuelve a uno un “virtuoso” en el arte de la vida, o un modelo de excelencia vital y espiritual. Por nuestra parte, he dado con muy pocas interpretaciones académicas que no calzan dentro del marco hermenéutico recién descrito.

Entendida como una de tantas “historias de hombres avezados” que ejemplifican la maestría daoísta, el cuento de *Pao Ding* es leído dentro de la aproximación que sitúa al *Zhuangzi* en un contexto más amplio, a saber, el del *daojiao* 道教 o daoísmo práctico. Ding, el carnicero, es visto como una figura modélica que ha logrado dominar el arte de “nutrir la vida” (*yang sheng* 養生), tal como la historia concluye. Ding “lo obtuvo” (得) nos dice el texto, y el público lector es animado a ponerse en los zapatos del rey (o, literalmente, el “gobernante,” es decir, *jun* 君) Wenhui, quien, luego de presenciar la magnífica demostración de Ding, se embarca en la tarea de emular al carnicero, y así poder “obtenerlo” él también –aquello que se obtiene no es sino la capacidad de preservar las energías vitales propias al máximo y la de desarrollar el talento de ejecutar acciones de manera extraordinaria–. Tal habilidad vital y excelencia de rendimiento es ilustrada por la hoja del cuchillo de Ding, el que ha preservado su virginal filo a lo largo de diecinueve años de carnicería, superando con creces la vida media de un cuchillo carnicero.

En esta interpretación, por tanto, la historia es entendida como una alegoría de longevidad y vigor, así como de perfección espiritual y existencial. El texto sugiere la idoneidad de tal interpretación al emplear un vocabulario cuya médula ya se encuentra en el *Daodejing* o *Laozi*. En suma, los tópicos del vacío, la ausencia de fricción y la conquista de la permanencia conforman una semántica ligada a los ideales de longevidad corporal y soltura espiritual o existencial. Más aún, el periodo de aprendizaje de tres años que, según sugiere el carnicero, es necesario para volverse ducho en su oficio, conecta esta historia con varias otras historias similares dentro y fuera del *Zhuangzi*, las que también mencionan largos periodos de entrenamiento antes del alcanzar la perfección. La mención de un largo proceso de entrenamiento es un dispositivo narrativo común en las historias sobre roles modélicos de autocultivo. Tal proceso promete grandes recompensas a quienes se consagren sinceramente al cultivo de una práctica determinada. De este modo, este dispositivo narrativo funciona como una herramienta proselitista. En suma, según esta interpretación, el rey parece haber decidido aprender de su carnicero y se espera que el público lector haga lo mismo.

extrañas en castellano. He optado por traducir *knack stories* por “historias de hombres avezados” o simplemente “historias.” Nótese que en ninguna de las historias que encajan dentro de esta categoría el protagonista es una mujer. Las mujeres y/o lo femenino figuran en varios otros pasajes, empero, como imágenes de fertilidad y/o productividad.

No caben dudas de que esta lectura del pasaje es factible. Más aún, está respaldada por otros importantes textos del mismo periodo. Específicamente, el *Huainanzi* 淮南子 (11.19) y el *Lushi Chunqiu* 吕氏春秋 (45.4) subrayan como un logro extraordinario el hecho de que Pao Ding no haya tenido que afilar su cuchillo después de diecinueve años, retratando al cocinero como un ejemplo de destreza. Así, durante la Dinastía Han Occidental, e incluso antes, la figura de Pao Ding, como estos textos lo comprueban, fue entendida como la de un avezado maestro. Pero una pregunta sigue en pie: ¿Agota esta interpretación todo lo que se puede decir sobre esta peculiar historia del capítulo tercero del *Zhuangzi*? ¿O hay más en ella de lo que es inmediatamente observable, según lo afirmado por la lectura tradicional? En lo que sigue, haremos ver que no estamos obligados a entender la historia como un típico cuento sobre roles modélicos, sino que puede ser también leída como una aguda crítica socio-política.

Un palimpsesto paródico

En un brillante artículo, Romain Graziani ha definido la historia de Pao Ding como un “palimpsesto paródico” (63). La metáfora del “palimpsesto” (es decir, de un “texto reciclado,” escrito sobre otro texto anteriormente borrado) le permite a Graziani leerla como la reescritura intencional de un formato literario ya muy bien establecido en aquel periodo, a saber, de “narrativas tradicionales que presentan las artes culinarias y la mezcla de sabores como metáforas del arte de la política y el gobierno” (63). Según este académico, “la historia ha de ser leída en conexión dialéctica con las temáticas del gobierno y el poder político, las cuales son abordadas, directa o indirectamente, por todos los textos de la época de los Estados Guerreros” (63). Vista así, la historia de Pao Ding no solo reescribe la dimensión política de los “mitos culinarios” de aquella época, sino que también lo hace de forma humorística. En cuanto palimpsesto paródico, reemplaza una vieja historia con una nueva, cómicamente subvirtiendo la ideología política originalmente asociada a ella.

Según Graziani, la clave para entender adecuadamente la historia está en reconocer que ella “subvierte el *locus classicus* de la literatura ritual” (63). Este *locus classicus* es “la leyenda de Yi Yin 伊尹, la cual es relatada en numerosos textos de los Estados Guerreros y la dinastía Han”, los que, como enfatiza Graziani, “probablemente disfrutaron de una amplia audiencia en las primeras décadas del siglo tercero a. C.” (65). La leyenda presenta a Yi Yin como un cocinero de la corte del rey Tang 湯, el primer monarca de la dinastía Shang 商 y a quien la tradición confuciana ortodoxa considera como un modelo de virtud, puesto que ganó la guerra contra Jie 桀, el malvado y último gobernante de la dinastía Xia 夏, llevando así a cabo un “cambio de gobierno.” La habilidad de Yi Yin de mezclar diferentes ingredientes armoniosamente equiparó su pericia política, de manera tal que se convirtió en un influyente consejero del rey,

siendo eventualmente promovido al rango de ministro, posición desde la cual ideó la exitosa campaña militar lanzada contra la dinastía Xia.

El puesto de cocinero en la corte del rey tuvo gran significancia política en la China antigua, en consideración de la íntima relación entre política y ritual durante esta época. El ritual a menudo consistió en la preparación, presentación y consumo de alimentos, específicamente de alimentos ofrecidos a los espíritus ancestrales ligados a la clase dominante y a los dioses. Muchos rituales políticos fueron también rituales culinarios, y muchas vasijas rituales fueron contenedores de brebajes y comidas. Como Roel Sterckx menciona, la estrecha conexión entre ritual (culinario) y política explica que “los ministros a menudo sirvieron como cocineros durante los festines y banquetes y, viceversa, los cocineros y mayordomos sirvieron de especialistas en la ejecución de rituales” (42). El hecho de que las funciones político-rituales de ministros y cocineros fueron intercambiables suministra la lógica histórica y política que fundamentó la leyenda de Yi Yin. En el ritual político, los roles del cocinero y el ministro se confundieron el uno con el otro.

Respecto de la interrelación entre política y ritual es preciso hacer notar que en la China antigua –así como en muchas otras sociedades premodernas– no existió una “diferenciación funcional”³ entre cocinero y carnicero. Se mató y cocinó al animal en el mismo lugar: la cocina. De este modo, los cocineros también debieron hacer las veces de carniceros.

Sin embargo, el mero acto ritual *sí* introdujo una diferenciación entre estos roles, como Sterckx explica: “Aún así, los textos sobre sacrificios rituales insisten que, idealmente, los roles de cocinero y oficiante ritual sean diferenciados durante la ejecución de sacrificios ancestrales” (42). Curiosamente, como Sterckx añade, el propio *Zhuangzi*, en su primer capítulo, subraya esta diferenciación, distinguiendo entre *tres* roles distintos en la ejecución de rituales, a saber, los de cocinero (*pao* 庖), sacerdote (*zhu* 祝) y de imitador de los muertos (*shi* 尸), es decir, alguien encargado de representar al difunto ancestro real en cuyo honor el ritual en cuestión es celebrado, este imitador usualmente pertenece también al clan real: “Incluso si el cocinero (*pao* 庖) no estuviese cocinando, el imitador de los muertos (*shi* 尸) y el sacerdote (*zhu* 祝) no se abalanzarían sobre las ollas y los sartenes para así asumir sus funciones.” 庖人雖不治庖，尸祝不越樽俎而代之矣 (Sterckx 42, citando al *Zhuangzi* 1.4; la traducción ha sido modificada) Esta frase del *Zhuangzi*, como Sterckx explica, es casi idéntica a otra frase del *Huainanzi*.

Ambos textos dejan absolutamente claro que, contrariamente a un cocinero común y corriente para el cual descuartizar y cocinar fueron dos actividades integrales a una misma profesión, un rey, o un representante del clan real, nunca pudo, al realizar un ritual, inmiscuirse en labores culinarias. En los rituales de la corte, y especialmente en

3 N. del T.: En referencia a la sociología de Niklas Luhmann.

el caso de aquellos ministros-cocineros simbólicos, la matanza y cocina de animales, involucrada en la preparación de la carne utilizada en los rituales, fue un tema tabú.

La íntima conexión entre la historia de *Pao Ding* y los textos rituales y políticos chinos antiguos se extiende más allá de la leyenda de Yi Yin. Este diálogo del *Zhuangzi* no solo reescribe paródicamente esta misma leyenda, sino que también, como señala Graziani, alude a un pasaje del libro conocido como Mencio (*Mengzi* 孟子): “De manera de realmente comprender el sentido polémico del encuentro entre el carnicero Ding y el príncipe, es menester volcarse a un pasaje del Mencio que el *Zhuangzi*, sin lugar a dudas, tuvo en mente a la hora de escribir esta historia” (Graziani 65). En un famoso diálogo (*Mengzi* 1A.3) Mencio reprocha a su “empleador,” el rey Hui de Liang (*Liang Hui Wang* 梁惠王), acusándolo “de matar a su propio pueblo, no por la espada sino que por el mal manejo del estado (Graziani 66). De este modo, Mencio, como muchos otros pensadores de su tiempo, señala lo obvio al rey Hui: a causa de los grandes costos pecuniarios que conlleva el “estilo de vida” real, incluyendo la realización de ritos y cárceles, la construcción de palacios, la conscripción forzosa para la ejecución de grandes proyectos y, por supuesto, las constantes guerras, los gobernantes utilizan los recursos existentes para nutrir su propia vida, al mismo tiempo que privan al pueblo de lo necesario para ganarse la vida. De este modo, es evidente que en los textos de connotación política que el cuento de *Pao Ding* reescribe, la expresión *yang sheng*, o “nutrir la vida,” a menudo no significa, como en otros pasajes del *Zhuangzi* (19.5, 28.6), “cultivar las energías vitales propias” en el sentido de la expresión *yang xing* 養形 (que figura, por ejemplo, en el capítulo 15 del *Zhuangzi*). En este caso, en cambio, refiere literalmente al acto de “alimentarse uno mismo”, al igual que las expresiones *yang ji* 養己 o *yang shen* 養身, que figuran, por ejemplo, en las secciones 4.4 y 4.7 del *Zhuangzi*.

El cuento de *Pao Ding* refiere también a otro famoso pasaje del Mencio (Graziani 67). En un diálogo con el rey Xuan de Qi (*Xuan Qi wang* 齊宣王), Mencio apela a las emociones de cuidado y compasión que el rey manifiesta por un buey que vio siendo llevado a su sacrificio (*Mengzi* 1A:7). Conmovidamente por esta situación, el rey espontáneamente decide salvar la vida del buey (y luego lo reemplaza por otro animal sacrificial, una oveja), Mencio le aconseja al rey que practique el mismo cuidado y conmiseración con su propio pueblo y, por ende, que los salve también de ser sacrificados (metafóricamente hablando). Hacia el final del diálogo, Mencio hace un interesante comentario, el que es de gran importancia para un análisis del cuento de *Pao Ding*, puesto que se refiere a la invisibilización del acto sacrificial en la ejecución de los ritos sacrificiales:

La actitud del gentilhombre hacia los animales es la siguiente: habiéndolos visto con vida, no soporta verlos morir, y al escucharlos llorar, es incapaz de consumir su carne. Es por eso que el gentilhombre guarda distancia de la cocina (Lau 55).

Lo que se traduce aquí por “cocina” es literalmente “el cuarto del cocinero/carnicero” (*pao chu* 庖廚). Por tanto, el pasaje indica que los animales fueron descuartizados y

cocinados en un cuarto especial, fuera de la vista de los “gentilshombres,” quienes llevaron a cabo el ritual y se alimentaron a sí mismos con la carne sacrificada en un contexto estéticamente higienizado. En la ejecución del ritual el sufrimiento y el asesinato de los animales permaneció oculto, del mismo modo que el sufrimiento y la muerte de los humanos fueron invisibilizados en el ejercicio de la política. En ambos casos, el “gentilhombre” se alimenta precisamente de aquellos que son mantenidos fuera de vista, como si no existiesen.

En virtud de estos paralelos textuales entre el cuento de *Pao Ding* y ciertos textos político-rituales, se hace extremadamente difícil entender a *Pao Ding* como un símbolo de la vitalidad asociada a ciertas técnicas de autocultivo, y se hace fácil interpretarlo, en cambio, como una sátira de la matanza de humanos perpetrada por los reyes.

La política de la domesticación

La crítica de la domesticación es un tema central en el *Zhuangzi* y el objetivo de ella es, en última instancia, político. En efecto, el ritual y la música fueron uno de los más importantes símbolos del poder político en cuanto empresa centrada en la domesticación. Quizás la distinción más básica del discurso político y filosófico de la China antigua fue la entre orden (*zhi* 治) y desorden (*luan* 亂), y la función primaria del poder político fue la de “ordenar el mundo” (*zhi tianxia* 治天下).⁴

Un aspecto importante del entendimiento de la política como la ordenación de lo desordenado fue la imposición de ciertas estructuras regulares en la que fue entendida como una naturaleza caótica. Los sabios, como sentenció célebramente Mencio, establecieron un modelo para las “relaciones humanas” (*ren lun* 人倫 *Mengzi* 3A: 4) y acabaron así con un estado supuestamente “salvaje” de relaciones sexuales y sociales desreguladas, reemplazándolo por la institución de la familia extensa o clan. Esto equivalió a una domesticación de la reproducción y la vida humana. Asimismo, la domesticación de los animales implicó el ordenamiento de la procreación de estos y, al mismo tiempo, los incorporó a la vida social, vinculándolos permanentemente a un orden social específico. Eventualmente, las plantas, el agua, la tierra y el conjunto de un reino natural supuestamente “deforme” fue igualmente domesticado y ordenado en el proceso en el cual se lo reestructuró para que fuese útil a la estructura social y política establecida por los humanos. Según el *Zhuangzi*, sin embargo, tal proceso de domesticación, que supuestamente “ordenó el mundo,” fue en realidad un acto de violencia ejercido contra él mismo. Que Zhuang Zhou, el supuesto autor del texto que aquí examinamos, fue visto por sus contemporáneos como un crítico del ritual y la política monárquica, la cual presentó como un violento acto

4 Literalmente “ordenar todo bajo el Cielo.”

de domesticación, es algo que queda claramente demostrado en la breve “biografía” que se le dedica en el capítulo 63 del *Shiji* 史記, el que contiene una variación de un cuento narrado en el capítulo 32 del *Zhuangzi*:

El Rey Wei del estado de Chu, habiendo escuchado del excelentísimo Zhuang Zhou, le envió suntuosos presentes con un mensajero, ofreciéndole el puesto de ministro en jefe. Zhuang Zhou sonrió y respondió: “Mil monedas son una gran suma de dinero, el ser noble y un ministro es un gran honor ¿Pero acaso no has visto al buey que es sacrificado en los ritos celebrados en los extramuros de la ciudad? Después de criarlo y alimentarlo por varios años lo visten con exquisitos brocados y lo llevan al gran salón ancestral. Llegado el momento de ser sacrificado, e incluso si rogase que lo convirtiesen en nada más que un ternero huérfano, ¿quién podrá salvarlo? Sal de aquí de una buena vez, no me ensucies, preferiría divertirme nadando y jugando en una zanja inmundada antes que ser cautivo de un gobernante. Rechazaré cualquier cargo oficial mi vida entera y me contentaré con vivir a mi gusto” (Graham 118-119, traducción modificada).

Esta narrativa –que, como documenta el *Shiji*, fue vista como ejemplificando el “espíritu” del texto– vívidamente iguala el ejercicio del gobierno con el del ritual, y los retrata a ambos como siendo, en esencia, procesos de domesticación y matanza que uno debiese evitar, si es que eso es posible. La escena que se desarrolla en la imaginación del público lector es básicamente la misma que se observa en el ya mencionado diálogo entre Mencio y el rey Xuan de Qi, así como en el cuento de Pao Ding en el *Zhuangzi*: el sacrificio de un buey por el monarca. ¿Cómo entonces podríamos concluir que el *Zhuangzi* seriamente haya considerado la posibilidad de que el asesinato ritual de un buey haya ejemplificado la práctica del arte de “nutrir la vida”?

Por medio de una peculiar inversión del discurso “ortodoxo” de los maestros como grandes sabios/gobernantes del pasado que civilizaron y pacificaron la vida y la sociedad por medio de la introducción de estructuras socio-políticas, el *Zhuangzi* retrata a estos maestros como un puñado de matones sangrientos en la voz del Ladrón *Zhi*. En el segundo capítulo del *Zhuangzi*, un sabio-emperador Shun cauteloso, y transformado a la manera “daoísta,” intenta disuadir a su colega, el sabio-gobernante Yao, de ceder a las inclinaciones sanguinarias propias de aquellos que se afanan en domesticar la vida:

En la Antigüedad, Yao le preguntó a Shun: “Quiero atacar a las [tribus bárbaras] Zhong, Kuai y Xuao, pues aún a pesar de que me siento en el trono mirando hacia el sur, no consigo estar a gusto. ¿Sabes el por qué?”. Shun respondió: “Si ya sabes que estas tres tribus viven entre las zarzas y las hierbas, ¿por qué entonces habrían de molestarte? Hace mucho tiempo, los diez soles se levantaron en el Cielo y así las diez mil cosas fueron iluminadas simultáneamente ¿Cuánto mejor son las muchas Virtuosidades que los muchos soles? (Ziporyn 17).

Como señala Ziporyn, este diálogo también es una parodia de un famoso mito de la época (véase *Huainanzi* 8.6), en el cual se cuenta que “Yao ordenó que nueve de los diez soles fuesen derribados con flechas del firmamento, estableciendo así un gobierno unificado” (17). Los arqueros de Yao, por medio de un acto simbólico de poder militar, domesticaron un cosmos caótico y le impusieron un orden único. Así, las y los lectores son invitados a concluir que la intromisión de Shun difícilmente podría haber sido exitosa, ya que las tres tribus “bárbaras” eventualmente sufrieron el mismo destino que la fastidiosa y caótica multiplicidad de soles.⁵

Estas tres temáticas resuenan con las del cuento de Pao Ding en el capítulo tercero del *Zhuangzi*, a saber, las de: a) la política de violenta domesticación que corrompe y extingue la vida, b) el ritual como un ornamento simbólico de tal política de domesticación, que se esfuerza por presentarla falsamente como virtuosa, y c) la necesidad existencial de evitar una participación activa o compromiso sincero con esa política y ese ritual, de modo de asegurar la propia sobrevivencia. Una sencilla alegoría que, una vez más, emplea un animal salvaje, cuestiona los beneficios de tal proceso de domesticación:

El faisán de los pantanos encuentra un bocado de comida cada diez pasos, y un sorbo de agua cada cien, pero no busca ser alimentado o cuidado en una jaula. Puesto que aun cuando eso haga de su espíritu uno igual al del rey, no le hace ningún bien (Ziporyn 23, traducción modificada).

La vida silvestre no es fácil para el faisán de los pantanos, según sugiere esta alegoría, pero, a pesar de ello, es preferible a una vida de cautiverio y una existencia domesticada. Este breve pasaje complementa adecuadamente la alegoría del buey sacrificial en la biografía de *Zhuang Zhou* en el *Shiji*. Una vez más, se retrata explícitamente lo real-monárquico como seriamente dañino para la propia salud, e incluso como potencialmente letal. La vida en la corte, se sugiere, es como la vida en una jaula (de oro). Esto indica también que aquello que es considerado como malo e indeseable, como la vida en un pantano, no es tan malo después de todo, y viceversa, que aquello que es considerado como bueno y deseable, como la vida de un rey, no es tan bueno como se podría creer.

5 N. del T.: Es decir, Yao fue incapaz de realmente imponer sobre el mundo un orden único y así eliminar todo elemento caótico del mismo, puesto que años después Shun se enfrentó al mismo problema, a saber, el de la multiplicidad caótica, pero esta vez representada no por varios soles, sino que por varias tribus. Visto así, el afán de domesticación y ordenación del mundo nunca encuentra un fin y, paradójicamente, se presenta siempre como siendo capaz de alcanzar un punto final de ordenación absoluta. Basta ver la política exterior de EE. UU., así como la narrativa que se invoca para justificarla, para comprobar la vigencia de este paradójico discurso de expansionismo militar y control socio-político.

Un ballet sangriento: Ejecutando el *dao*

Según los especialistas, la base del humor es la incongruencia y, en consecuencia, esta es una principalmente herramienta utilizada para hacer de un texto uno humorístico (Moreall 2013). Precisamente, el cuento de Pao Ding opera según este principio. Pero la lectura de este como proponiendo la idoneidad de un rol modélico serio, no-humorístico, lo traiciona al suprimir o ignorar la naturaleza incongruente del texto. En cambio, una lectura de esta historia como una parodia necesariamente da cuenta de su incongruencia, integrando así la incoherencia de su protagonista, el carnicero, y sus acciones.

Graziani y Sterckx han demostrado que los rituales y sacrificios de la China antigua separaron tajantemente la matanza del animal sacrificial de la propia ejecución del ritual. Como ya se mencionó anteriormente, el propio *Zhuangzi*, en su primer capítulo, enfatiza que un cocinero jamás debiese hacerse cargo de la ejecución de rituales o, en palabras del *Mencio*: Un gentilhombre ha de mantenerse alejado de la cocina. Esta estricta separación desaparece en el cuento de *Pao Ding*. Aquí, y contra toda convención, el monarca asiste presencialmente al descuartizamiento de un animal. Así, el rey es presentado como estando dentro del propio matadero. Esta es una jugada literaria sorprendente. Tal cual el rey, las y los lectores son testigos de aquello que convencionalmente es invisibilizado en la ejecución de rituales. Se los fuerza a imaginar el descuartizamiento del animal de manera detallada, por medio de una descripción vívida. Esta es la primera incongruencia. Aquello que se normalmente se esconde en la performance es ahora puesto al centro del escenario.

A la manera de un espeluznante paralelo con el final de la película *Apocalypse Now*, el descuartizamiento ritual de un buey toma lugar ante nuestros ojos, revelando así “el horror” de la más abyecta barbarie, para citar los dichos de Joseph Conrad, director de *Heart of Darkness*, documental en el cual la película de Francis Ford Coppola está basada. De forma incongruentemente absurda, el carnicero descuartiza a su víctima como si se tratase del más elegante ritual, desplegando una variedad de elegantes movimientos ¡e incluso utilizando el cadáver como un instrumento musical! Su rítmica matanza del buey es una extraordinaria interpretación de coreografías y composiciones cortesanas que supuestamente eran famosas en la época. Terminada la performance, cuando la carne ya ha caído al suelo, el cocinero hace frente a la audiencia y la saluda, aparentemente inundándose en la satisfacción de haber fascinado completamente a los presentes con sus habilidades. Solemnemente, presenta su cuchillo ensangrentado, lo limpia y finalmente lo guarda. El rey se ha entretenido enormemente con su espectáculo y grita “¡excelente!”. Esta es la segunda incongruencia: la cruenta matanza se confunde con la refinación estética de la música y el ritual. Esto nos recuerda no tanto a *Apocalypse Now* como a *Kill Bill*. Civilización y barbarie, virtud y vicio, belleza y fealdad son grotescamente igualadas.

En su respuesta a la pregunta hecha por el rey sobre sus milagrosas habilidades, el carnicero instruye elocuentemente al rey. Esta también es una incongruencia, una la

cual figura frecuentemente en el *Zhuangzi*. Los roles de los de arriba y los de abajo, de maestro y estudiante, se revierten. Más aún, el carnicero comienza su lección afirmando que ama el *dao* 道. Como un revisor anónimo de este artículo ha comentado, “es muy raro, si es que no único [al *Zhuangzi*], ver a un personaje confesando de buenas a primeras estar en conexión directa con el *dao*”. A diferencia de otros maestros (como Mencio o Confucio), que son reacios a hacer ese tipo de declaraciones, Pao Ding está deseoso de compartir sus conocimientos.

El discurso de Pao Ding sobre el *dao* de los carniceros nos recuerda a la bien dispuesta explicación del *dao* de los ladrones de Zhi, el ladrón en el capítulo décimo del *Zhuangzi*. Su discurso ha sido calificado por los especialistas como una sátira de la moral confuciana. Así como las habilidades para robar de Zhi, la pericia del matarife, según la explica Pao Ding, se contraponen también a la concepción daoísta del *dao* (como el curso natural de las cosas en su constante reproducción y eficacia). Sin embargo, en vez parodiar el vocabulario y la semántica de los valores confucianos a la usanza de Zhi el ladrón, Pao Ding parodia el vocabulario de la cultivación daoísta. En particular, Ding subraya varias veces la noción daoísta de invisibilidad asociada al *dao* (como, por ejemplo, en los poemas 14 y 35 del *Laozi*). A pesar de esto, el que el carnicero cierre los ojos ante el cadáver del buey es una clara analogía de un rey mirando al otro lado cuando sus animales mueren –o cuando su pueblo perece por guerra o hambruna–. Irónicamente, aquel que presume de ser un maestro de la vitalidad se jacta de que luego de años de descuartizar animales ya se ha olvidado de cómo son los bueyes vivos. Quizás también el rey, inmerso en la vida de la corte, ha olvidado cómo son las condiciones reales de la vida de su propio pueblo. Es precisamente esta ceguera, empero, la que le permite al carnicero ser incluso más ducho que el rey en la matanza de seres vivos. Observamos en el *Zhuangzi*, entonces, una indudablemente singular irreverencia a –y precaución contra– una idolatría de los vocablos daoístas. Esta es la tercera incongruencia: el supuesto “hombre del *dao*” es en realidad un ridículo bufón, chismorreando pomposamente en jerga daoísta.

Esto nos lleva a la cuarta y quizás más notable incongruencia: la ejecución y el discurso de la matanza y el descuartizamiento son presentados como una cátedra sobre el *dao*. Parece ser que en esta ocasión el *dao* ha sido literalmente ejecutado. Al final del cuento el rey elogia al carnicero por haberle enseñado el arte de “nutrir la vida”. Esta es una conclusión completamente absurda –¿o quizás no?–. Si la entendemos como otro juego de palabras, la respuesta a esta pregunta sería negativa. Como ya se ha explicado anteriormente, la expresión *yang sheng* o “nutrir la vida” no solo hace referencia a “cultivar la propia vitalidad”, sino que también, y específicamente en referencia al contexto político dentro del cual se sitúa el cuento de *Pao Ding*, al “alimentarse” y el “subsistir.” De hecho, esto es lo que el carnicero le ha explicado al rey: cómo los gobernantes se alimentan y subsisten de otros.

Este entendimiento de *yang sheng* al final de la historia de *Pao Ding* da lugar a una lectura simple, aunque sugerente, del título del capítulo que lo contiene: *Yang*

sheng zhu 養生主 literalmente significa “el monarca que nutre la vida”. De manera de entender el juego de palabras en esta expresión, se puede traducirla al castellano como “El método real para nutrir la vida”.

En conclusión, la evidencia histórica y filosófica disponible indica que el cuento de *Pao Ding* en el *Zhuangzi* puede ser interpretado como una dura y contundente crítica de la política y el ritual de la China antigua, así como del derramamiento de sangre, hipocresía y propaganda ideológica que lo acompañó y mantuvo vivo. El verdadero “método real para nutrir la vida” no fue sino la “domesticación” de los ingobernables, la matanza de humanos y bestias. El ritual regio cumplió la función de invisibilizar esta realidad, transformando la brutalidad de la domesticación en una práctica noble y estéticamente agradable, a saber, la de la “ordenación del mundo”. Los monarcas se volvieron duchos en “el real arte de nutrir la vida” y, aun a pesar de la continua aniquilación de miles de vidas, sus cuchillos se mantuvieron afilados año tras año. Por medio de una amarga parodia, el *Zhuangzi* revierte la invisibilidad del ritual y pone así en evidencia su naturaleza obviamente sanguinaria.

Referencias

- Chinese Text Project*. <https://ctext.org>. Accedido el 12 de Julio de 2018.
- Graham, A. C. *Chuang-Tzu. The Inner Chapters*. Indianápolis, Hackett, 2001.
- Graziani, Romain. “When Princes Awake in Kitchens: *Zhuangzi*’s Rewriting of a Culinary Myth”. *Of Tripod and Palate: Of Food, Politics, and Religion in Early China*. Ed. Roel Sterckx. Londres, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 62-74.
- Lau, D. C. *Mencius*. Londres, Penguin, 1970.
- Morreall, John. “Philosophy of Humor”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 edition). Ed. Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>.
- Sterckx, Roel. “Food and Philosophy in Early China”. *Of Tripod and Palate: Of Food, Politics, and Religion in Early China*. Ed. Roel Sterckx. Londres, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 34-61.
- Ziporyn, Brook. *Zhuangzi. The Essential Writings. With Selections from Traditional Commentaries*. Indianápolis, Hackett, 2009.

ARTÍCULOS

MATÍAS AYALA MUNITA

JORGE ESTRADA

MATÍAS ALLENDE CONTADOR

ARTURO GARCÍA GÓMEZ

EDUARDO ÁLVAREZ PEDROSIAN

GIANNINA BURLANDO BRAVO

MAGDALENA DARDEL CORONADO

DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD

Teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena¹

Theory and Practice of the Comic Strip during the Chilean Popular Unity

Matías Ayala Munita
Universidad Finis Terrae
mayala@uft.cl

Envío: 2 enero 2020 | **Aceptación:** 26 de abril 2022

Resumen

En este artículo se interpreta la teoría, práctica y evaluación de la historieta durante la Unidad Popular chilena desde aspectos contextuales y sociales, intermediales y culturales. La teoría se expone a partir del popular ensayo *Para leer al Pato Donald* (1972), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, y su crítica a la historieta capitalista como producto ideológico. Como contraste se estudiarán los cambios que se hicieron en las historietas de Quimantú y la evaluación de ellos. En estas historietas se producen distintas articulaciones entre narrativa visual, la política y la recepción del público lector, a la vez que se ponen a prueba las teorías políticas y culturales de la comunicación.

Palabras clave: Cultura, política, estética, Unidad Popular, historietas.

Abstract

This article interprets theory, practice and evaluation of the comic strip during the Chilean Popular Unity from contextual and social, intermediate and cultural aspects. The theory is exposed from the popular essay *How to Read Donald Duck* (1972) by Ariel Dorfman and Armand Mattelart and its critique of the capitalist comic strip as an ideological product. As a contrast, the changes made in Quimantú's comics and the evaluation of them will be studied. In these comics, different articulations are produced between visual narrative, politics and readers' reception, while political and cultural theories of communication are put to the test.

Keywords: Culture, politics, aesthetics, Popular Unity, comics.

1 Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación Fondecyt Regular 1180595 ANID, Chile.

Durante la época de la Unidad Popular chilena, o mejor dicho, desde fines de los años 60, la historieta sufre un asedio intelectual inédito. Por una parte, es criticado por los intelectuales de izquierda como un producto alienante de la industria cultural, y por otro, se intenta resignificar y reconducir para apoyar la democrática revolución socialista que conduce Salvador Allende. Ambas posturas, sin embargo, coinciden en reconocer la importancia del cómic como producto de consumo cultural en las y los niños y jóvenes de Chile.

En este artículo quiero hacer una lectura de la teoría y práctica del cómic durante la Unidad Popular chilena. Primero, presentaré el contexto discursivo y teórico en que se desenvuelven las prácticas culturales durante la UP. Después leeré la interpretación de la historieta de Disney como producto ideológico expuesta en el ensayo *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Por último, contrastaré todo lo anterior con los cambios de la historieta política de la Editora Nacional Quimantú y la evaluación hecha por sus mismos protagonistas. La teoría y la práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena permiten pensar lo político y lo estético, lo medial y lo ideológico de una manera particular dado el agudo contexto político. Me interesan, entonces, las relaciones intermediales, las relaciones y contrapuntos de temas, conceptos y elementos formales entre estos distintos formatos, medios y obras en este contexto específico.

Contextos culturales

En el Chile de inicios de 1970 los medios de comunicación predominantes eran cuatro: la imprenta –en particular, predomina el abanico de revistas de la editorial Zig-Zag y Lord Cochrane–, la radio, el cine y la reciente televisión que empezaba a tomar fuerza.² Tomados en conjunto, formaban una suerte de “ecología mediática”, o lo que Friedrich Kittler llama “red de discursos” que conforman una suerte de *a priori* mediático, material y cultural de cierto momento que “permiten a cierta cultura seleccionar, almacenar y procesar datos relevantes (369). Frente a los medios audiovisuales de la cultura de masas (cine, radio, televisión) los productos de imprenta de la cultura letrada y la alta cultura –los géneros textuales como el ensayo y la novela– articulan sus elementos estéticos y materiales como una respuesta frente a la hegemonía de los primeros. Estas respuestas pueden ser tanto de un punto de vista temático como uno técnico que adapta “mecanismos y estrategias extraídas directamente de las nuevas tecnologías visuales” (De los Ríos 141).

Esta red de tensiones culturales, económicas y políticas se cristalizan, durante la UP, en torno a la historieta. El cómic tiene la cualidad de pertenecer a estos dos

² Como ejemplo característico de este paso se puede considerar la revista de cine y estrellas de Hollywood *Ecrán*, publicada por Zig-Zag que cubrió desde los años 1930 hasta el 1969. Ella fue reemplazada en 1969 por *Telecran*.

ámbitos: por una parte es un producto de la imprenta y, por otro lado, se lo concibe como un producto del mercado cultural masivo. Desde un punto de vista material y tecnológico, todos los objetos que surgen de la imprenta comparten cierta singularidad en términos físicos, sociales, estéticos y económicos, como proponen Bolter y Grusin (19). En el medio impreso chileno son de las revistas de narrativa visual con más venta en el mercado, con lo que alcanzan una diversidad de lectores y lectoras de distintas edades y clases sociales.³ A la vez, se encuentra próxima a la narrativa de ficción como el cuento y la novela literaria, razón por la cual las y los intelectuales y novelistas se acercan a ella.

Durante la UP, el campo cultural se tensiona entre las pugnas políticas y los medios de comunicación formando una red de posturas y ubicaciones. Por una parte, las y los intelectuales, artistas y letrados se enfrentan a un sustantivo cambio político institucional (la encaminada “transición al socialismo” de la “vía chilena”), con lo que deben pensar cómo su obra se ajustará o contribuirá al cambio. Por otra parte, se encuentra la emergencia de las organizaciones populares en torno a distintos espacios y organizaciones de base (el célebre “poder popular”), el que descentra el espacio simbólico de mediación de las y los intelectuales y artistas tradicionales. Por último, se puede mencionar la importancia de los medios de comunicación (imprenta, radio, televisión y cine) como el lugar de mediación cultural y político entre los actores y espacios sociales.

Por todo esto, las y los escritores e intelectuales que colaboraron, con más o menos distancia, con el gobierno de la UP legítimamente se preguntaron cuál era su función en él. Asimismo, cuál sería la función de la tradicional “alta cultura” y de la “cultura letrada” en relación con la cultura popular y con la cultura masiva mediaticizada. Las relaciones complejas entre escritura y visualidad, política y medialidad, quisiera proponer, dan la clave para entender la cultura durante la Unidad Popular. Los debates culturales en las revistas *Cormorán* (1969-1970), *La quinta rueda* (1972-1973) y *Cuadernos de la realidad nacional* (1969-1973) eran álgidos, ya que el debate se daba desde distintas configuraciones culturales y políticas: escritoras y escritores de izquierda heterodoxa, administradores y periodistas culturales militantes, intelectuales más cercanos al “poder popular” que propugna el MIR, etc. En fin, una diversidad de posturas intelectuales y políticas que no eran fáciles de coordinar, en especial, dado que la UP nunca logró presentar una política cultural coherente y consistente.

La postura de las y los escritores durante la Unidad Popular debe ser contextualizada en la tradición cultural chilena, en donde, en comparación con otras naciones de América Latina –como México y Argentina–, no había una tradición fuerte de intelectual público. Por esto mismo, tampoco las y los intelectuales fueron cooptados por el Estado,

3 Subercaseaux anota que entre hacia 1970 en “Zig-Zag a fines del período las revistas representan el 90% del volumen total de ventas por año, mientras los libros alcanzan sólo al 10% ; en Lord Cochrane las revistas representan el 95% y los libros menos del 5%” (26).

como sucedió en México. Sin embargo, en Chile, después de Reforma Universitaria de 1968, hubo una clara alteración. Cecilia Sánchez afirma que el campo filosófico académico sufre transformaciones radicales. Desde un “universalismo humboldtiano” y la especialidad profesional intenta pensar la propia disciplina en un “contexto” específico con miras a ser un “agente de cambio” (s. n.). Intelectuales, académicos, académicas y docentes se sitúan a favor del cambio. La cuestión es de qué manera hacerlo:

La inminencia –real o imaginaria– de la revolución interpeló a los intelectuales de izquierda, obligándolos a interrogarse sobre dos asuntos fundamentales: el primero, su posición y nivel de injerencia en la empresa reorganizativa del diagrama social; el segundo, la potencia de la que sería portadora el arte, es decir, su promesa de emancipación (Canto 158).

De hecho, durante la Unidad Popular, sus intelectuales orgánicos no fueron los novelistas o poetas chilenos sino, podría afirmarse, que lo fueron las y los sociólogos y científicos sociales del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Ceren) de la UC, formado en 1968. Desde la docencia universitaria, la revista *Cuadernos de la realidad nacional* (CRN) que se vendía en los quioscos y desde el propio gobierno –por ejemplo, su primer director Jacques Chonchol se convirtió ministro de Agricultura– quienes participaban del Ceren conceptualizan, interpretan y participan el acontecer social y político durante la Unidad Popular. El Ceren es el lugar de cruce docente y académico, intelectual y cultural, militante y político que, con un postura marxista heterodoxa, quiere pensar las relaciones económicas, políticas y culturales desde un punto de vista interdisciplinario (Rivera 350).

El tercer número de la revista *Cuadernos de la realidad nacional* (marzo 1970) consistió en el libro *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile* de Armard Mattelart, Mabel Piccini y Michèle Mattelart. El primer capítulo teórico del volumen da una buena imagen del acercamiento de las autoras y el autor al asunto. Primero, piensan el contenido de los medios en relación con la propiedad de ellos, es decir, siguen la postura clásica marxista de la posesión de los medios de producción para definir la clase social. Enseguida, proponen entender cómo se ejerce el poder de la propiedad más allá de los contenidos explícitos de la línea editorial o las ideas dominantes, es decir, quieren decodificar los mensajes “no manifiestos” o implícitos en sus discursos editoriales. Lo particular de este análisis fueron sus implicancias teóricas y políticas durante la UP. Después de la elección del 4 de septiembre de 1970, Allende firma con el Partido Demócrata Cristiano (DC) el “Estatuto de Garantías Democráticas” en octubre de 1970, en donde se compromete “al pluralismo en los medios de comunicación y la libertad de expresión”. En la práctica ello implicaba que Allende no podría expropiar ni cerrar ningún medio de comunicación opositor. De esta forma, durante su gobierno, los medios seguirían formados por un criterio comercial y línea editorial opositora. La ideas de Mattelart, entonces, entregaron herramientas para interpretar los medios de oposición en su labor secretamente política, algunos meses antes de tal acuerdo.

En un artículo publicado en junio de 1971, “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”, Mattelart planteaba que si los medios burgueses tienen una función desorganizadora y desmovilizadora de las clases dominadas, los medios revolucionarios, en cambio, debían “convertirse en un organizador, un agente de movilización y, a la vez, en un agente de identificación de los grupos dominados. Ahora bien, esta movilización es un proceso acumulativo y no puede responder a consignas que reanudan con el esquema autoritarista” (182). Mattelart, entonces cercano al MIR, se pregunta también si habría que replantearse la manera y los sujetos con que los discursos y materiales culturales se producen, circulan y son consumidos (188). Esta pregunta, básica en un momento de cambio vertiginoso, tiene muchas implicancias, en particular frente a las y los escritores tradicionales, formados en la universidad y en el circuito de “la alta cultura” y, mayormente, de extracción social burguesa.

Por otra parte, Ariel Dorfman, joven profesor y escritor, desde 1971 impartía el seminario “La sub-literatura y los medios de combatirla” a estudiantes de Pedagogía de la Universidad de Chile. Tanto en el prólogo de *Para leer al Pato Donald* (10) como en *Ensayos quemados en Chile* (13), de 1974, lo menciona. Este seminario no es solo un dato contextual, sino que la enseñanza universitaria es la base argumentativa y la retórica de *Para leer al Pato Donald*. Hoy resulta llamativa la manera en que se enmarca las historietas como “sub-literatura”. La “literatura”, como producción valiosa y compleja, es el concepto con que se mide prescriptivamente los objetos culturales de la cultura de masas y de producción estandarizada. En esto Dorfman sigue a Adorno. Si la literatura hace preguntas, la subliteratura entrega respuestas; si una muestra matices, la otra produce efectos calculados; si una revela contradicciones, la otra ofrece falsas soluciones (*Ensayos quemados en Chile en Chile* 115). No es extraño, entonces, que *Ensayos quemados en Chile* se estructure como progresión cultural y política: primero aparecen los textos donde se critican las historietas, después los escritos sobre el cambio cultural y político y, por último, la reflexión sobre “literatura” propiamente tal como Carlos Droguett, Ernesto Cardenal y Antonio Skármeta. La estructura del libro muestra una organización lineal y ascendente en valor simbólico.

El primer escrito de Dorfman sobre historietas fue “Inocencia y neo-colonialismo: un caso de dominio ideológico en la literatura infantil” publicado en *Cuadernos de la realidad nacional* (número 8, junio de 1971). Posiblemente, este fue el texto que dio el puntapié para asociarse a Mattelart y escribir en conjunto. En ese artículo se hace una interpretación del libro de cuentos *Babar* de Jean de Brunhoff y aparecen buena parte de los temas y motivos que estarán en *Para leer al Pato Donald*. La identificación entre animales y sujetos coloniales, entre cultura occidental y superioridad, encapsular la violencia en un pasado remoto para liberarla del presente, entre otros. Asimismo, en este volumen surgieron las claves de lectura ideológicas: la naturalización de las contradicciones sociales como producto de deformación, la que se torna aún más grave al sopesar que tiene la función de educar a las niñas y los niños (*Ensayos quemados en Chile* 16).

Ahora bien, podría dar la impresión de que la historieta masiva se representa de forma negativa, pero esto solo se debe a la función política que ella adquiere. Por esto, en una conferencia dada a profesoras y profesores secundarios por Dorfman, “Medios masivos de comunicación y enseñanza de la literatura”, a inicios de 1972, les propone dos ideas. Primero, que no conciban al estudiantado como una figura pura contaminada por los medios de masas (*Ensayos quemados en Chile* 108) y, segunda, que una defensa de la “alta cultura” puede ser, en verdad, una defensa de los valores burgueses reaccionarios. Tanto los niños y niñas como la literatura se encuentran en un contexto cultural, social y mediático que hay que tener en cuenta. Por esto, en vez de rechazar la cultura de masas, deben abrirse a considerar la cultura de masas (canciones populares, fotonovelas, teleseries, historietas) para entregar las herramientas formativas para decodificarlos adecuadamente (*Ensayos quemados en Chile* 110-2). Como parte de la generación de escritores y escritoras que emergen en los años sesenta de América Latina, Dorfman, a pesar de mantener una distancia entre la literatura y los medios de masa, es capaz de reconocer las cercanías e interconexiones que ellos tienen. Así menciona a Skármeta, Puig, Leñeros, Agustín y Arenas, los que probaron mezclar formas, procedimientos y elementos de la cultura de masas en la narrativa.

Para leer al Pato Donald

Como una intervención importante en el debate que cruza política, cultura y medios, Ariel Dorfman junto con Armand Mattelart publican *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*, en 1971, en las Ediciones Universitarias de Valparaíso. Las Ediciones Universitarias de Valparaíso habían sido creadas en 1970 y, como las Ediciones Nueva Universidad de UC de Santiago, respondía a los cambios culturales surgidos de la Reforma Universitaria. El prólogo de *Para leer al Pato Donald* se encuentra fechado el 4 de septiembre de 1971, a un año de la elección de Allende. Es significativo que el libro se enmarque en esta fecha, como conmemoración y apoyo a la labor revolucionaria del gobierno de la UP, pero también en relación con la Editorial Nacional Quimantú, que estaba trabajando con mucha intensidad desde inicios de 1971.

Para leer al Pato Donald es un texto muy legible, oralmente escrito, entre exposición profesoral, a veces enfática y redundante, siempre dotada de ejemplos y una compleja elaboración conceptual. A la vez es un texto claramente marxista que desnuda el trasfondo ideológico de las populares historietas que publicaba Zig-Zag. Por todas estas razones, este ensayo encontró un gran eco en la juventud universitaria de América Latina a inicios de los años 70. Dorfman pudo contribuir con la lectura detenida de las historietas y sus múltiples ejemplos, con la elaboración textual más lúdica y literaria, y el uso profuso de la ironía. Mattelart, por su parte, debió agregar el espesor y elaboración teórica para desmenuzar los elementos ideológicos de las narrativas, en particular, los espesos marcos teóricos.

Sin duda, un antecedente –además de *Mitologías* (1957) de Roland Barthes, siempre citado– es *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964) de Umberto Eco, que da el modelo de escritura para *Para leer al Pato Donald*. Eco leía historietas como *Superman* y *Charlie Brown* desde distintos puntos de vista (psicológico, cultural, medial) y logra combinar con atractiva destreza su descripción y reflexión. En el primer capítulo de *Apocalípticos e integrados* propone que frente a la cultura de masas se puede tener una postura celebratoria de democracia cultural, como Marshall McLuhan, o una apocalíptica de la cultura de masas, como la Escuela de Frankfurt. *Para leer al Pato Donald* se inscribe con claridad en la segunda postura. Sin embargo, el proyecto editorial de Quimantú, en cambio, quiere utilizar la cultura de masas para los fines políticos y culturales de la UP (la primera postura de Eco). *Apocalípticos e integrados* guía la teoría y práctica de la historieta durante la UP en sus dos momentos y prácticas.

Para leer al Pato Donald se arma sobre un marxismo clásico en donde las interpretaciones se anclan en la determinación de la base económica sobre la superestructura cultural y en la dicotomía de las clases sociales definido por la posesión de los medios de producción (dominantes y dominados). Para mediar en el conflicto entre ambos se propone una teoría de la ideología. En este sentido, la interpretación de historietas son un ejemplo para hacer divulgación de la teoría marxista y mostrarla en acción. La noción de ideología, también clásica, se entiende no solo como ideas que explican, justifican, legitiman ciertas fuerzas productivas y grupos sociales dominantes, sino como una falsa conciencia que produce una ilusión y distorsión de la realidad. La función política de las historietas será mantener la ilusión social mediante una naturalización y universalización de ciertas ideas de forma inconsciente.

La función de las y los intelectuales, entonces, es hacer visible esta ilusión, denunciar sus procedimientos. Para esto, toman los elementos del marco de lectura de la Industria Cultural de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer) las que combinan con la teoría de la dependencia latinoamericana (Cardoso y Faletto) y es solidaria con la teoría poscolonial (Frantz Fanon) que se extendía por el mundo con luchas anticoloniales. Esta caja de herramientas intelectuales les permiten interpretar las historietas de Disney y exponer sus implicaciones culturales en Chile de la UP. De la Escuela de Frankfurt se utilizan la articulación libre de las categorías de Freud y Marx, lo subjetivo y objetivo, para leer objetos culturales. Las historietas son leídas a través de un arsenal complejo de proyecciones e inversiones de sentidos, condensaciones y metáforas, desplazamientos y represiones. Las categorías del psicoanálisis permiten desvelar el trasfondo ideológico de las historietas de Disney para hacer consciente al público lector de la cantidad de elementos capitalistas e imperiales que son “naturalizados” en el cómic al presentarse como habituales y repetidos. Para Dorfman y Mattelart es a través de la proyección de elementos sociales capitalistas en el cómic –las relaciones entre personajes, motivaciones, narrativas– lo que se contrapesa con su encubrimiento. La tarea de la interpretación

consiste en esa lectura doble: identificar los elementos proyectados y apuntar las huellas que deja su escondite.

La idea básica con que comienza el libro es afirmar que los niños y niñas ya se encuentran en un contexto cultural, social, lo que implica dejar la creencia de una eterna inocencia infantil (Dorfman y Mattelart 141). La idealización de la infancia, propia de la cultura occidental, se potencia con las ideas conservadoras de la cultura como fuera de las tensiones culturales y políticas del contexto. Las personas adultas idealizan la infancia, la imaginan como una utopía pasada, para proyectar en ella y compensar sus propias tensiones de falta de inocencia, sus propios disfraces (19). Sin embargo, la falta de padres y madres en las historietas de Disney en vez de implicar un universo más igualitario favorece un mundo rígido y vertical del poder. Aún más, las relaciones entre sujetos se arman a partir de la coerción, el autoritarismo paternalista y las jerarquías establecidas (29). Niños, niñas, animales y salvajes se identifican como figuras de alteridad al poder masculino occidental, lo que calza con la jerarquización del universo.

Y, a pesar de vivir en la ciudad, se desea ir al campo o a una idealizada naturaleza en donde las niñas y niños locales son inocentes y tontos frente a sus similares urbanos que son astutos (53). El escape de la ciudad implica una mirada colonial sobre los infantilizados salvajes y, a la vez, los “pueblos subdesarrollados son como niños” (58). Las relaciones dicotómicas entre personas adultas y niños y niñas se replican entre metrópolis y periferia, siguiendo la célebre teoría de la dependencia que Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto difundieron en el libro *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1969). Cardoso y Faletto juntan distintos aspectos culturales entre naciones que se cristalizan en torno a la dicotomía de países metropolitanos y periféricos, desarrollados y subdesarrollados, norte y sur. En las historietas, las representaciones coloniales de los “salvajes” son desplazamientos de la representación de los países subdesarrollados. Los intercambios desiguales son ejemplos de esto mismo y también la falta de memoria o conciencia histórica.

En las historietas jamás se muestra la producción, por lo que no hay obreros ni clases sociales. Predomina el ocio como disposición subjetiva. La figura del proletariado, fundamental para el marxismo, se desplaza en las historietas a los delincuentes y salvajes. No se trabaja realmente, solo se compra y vende, en especial, se consume (Dorfman y Mattelart 77). Por todo esto predomina el fetichismo de la mercancía, en donde se separan los productos de las relaciones de producción y sus implicaciones sociales (90).

La idea central de la historieta es esconder y conciliar las tensiones sociales y presentar una idealización en donde ellas no existan. Este lema se repite en los distintos ensayos de Dorfman de la época, replicando una teoría de la ideología. A pesar de esta diversidad retórica, el *Para leer al Pato Donald* ancla toda su lectura en la dicotomía de los actores en pugna: clases sociales, personas adultas y niños y niñas, personas occidentales y nativas, desarrollados y subdesarrollados,

malos y buenos. *Para leer al Pato Donald*, en definitiva, explica las historietas de Disney como índices del imperialismo cultural y su ideología capitalista, y, por esto, favorece la interpretación conspirativa y lineal de la manipulación: la creación de las historietas es estandarizada y su consumo es inevitablemente pasivo. De esta manera, tienen una resolución de los conflictos dicotómica (clases sociales, edades, naciones, etc.) que hace caso omiso de la tecnología propia de la historieta, del medio visual y textual.

Para leer al Pato Donald tuvo un éxito inesperado, tanto local como internacional. Editado primero por Ediciones Universitarias de Valparaíso y después Siglo XXI en Buenos Aires y México, devino un éxito de ventas, con decenas de ediciones castellanas y múltiples traducciones. Se ha escrito que vendió más de 500.000 ejemplares en 10 lenguas distintas (McClennen 74). Retrospectivamente, *Para leer al Pato Donald* fue, junto al ensayo “Calibán” del cubano Roberto Fernández Retamar, uno de los fundadores de la crítica cultural latinoamericana (Yúdice 44).

Junto con el ya mencionado Umberto Eco, el teórico de los medios de comunicación más importante a inicios de los años 70 era el canadiense Marshall McLuhan, cuyos libros fueron traducidos rápidamente. McLuhan, cuyo célebre lema fue “el medio es el mensaje”, sostenía que el contenido principal que impacta a la sociedad son los mismos medios, su materialidad y sus propiedades técnicas como medios más que los mensajes que conduzcan. Los medios son la infraestructura que da forma a una cultura. En *Understanding Media* (1964) propone pensar los medios separados de sus contenidos y, aún más, asevera que el medio es su contenido mismo. Dorfman y Mattelart, en cambio, debido a su lectura marxista, leen los mensajes explícitos e implícitos, sin percatarse de la materialidad misma de la historieta y sus mediaciones relaciones visuales y textuales, sus técnicas y códigos.

Práctica de la historieta política en Quimantú

A inicios de 1971 pasa a control estatal la editorial Zig-Zag, la mayor editorial chilena entonces, la que se convierte en la nueva Editora Nacional Quimantú. Quimantú, si bien mantiene las líneas generales de la producción y sus trabajadores y trabajadoras, se reenfoca hacia los fines sociales y políticos del gobierno de Allende. Así, en vez de los objetivos de entretenimiento y consumo en el marco capitalista, se proyecta una práctica pedagógica, social y política. Quimantú fue un proyecto editorial de subjetivación socialista, construcción de un nuevo saber que fuera más allá de las divisiones entre alta cultura, cultura popular e industria cultural.

Bernardo Subercaseaux propone que Quimantú tuvo la intención de difundir y extender el espacio tradicional burgués de la “alta cultura” literaria hacia la figura de lo nacional-popular (41). El autor sigue la tesis leninista que orientaba al aparato cultural del Partido Comunista –apreciable, por ejemplo, en la colección “Minilibros”

de Quimantú– y que conceptualizó Carlos Maldonado, como representante cultural del PC, en sus artículos: hay que apropiarse de la cultura burguesa para los fines revolucionarios durante la transición al socialismo.⁴ El asunto de fondo es teórico: si la superestructura cultural y la conciencia están determinadas por la base económica y productiva, como afirmó Marx, mientras no se cambie la segunda, la primera tampoco podría cambiar. Es imposible cambiar las conciencias con puro voluntarismo sin un cambio económico fundamental primero. La cuestión es, entonces, ¿cómo crear una audiencia nacional-popular a partir de la cultura burguesa? O en un plano más práctico, ¿cómo conjugar el placer compulsivo del consumo literario ya formado con el imperativo de la pedagogía política?

Zig-Zag era un exitosa empresa en un complejo mercado de revistas cuyos formatos provenían, principalmente, de la industria editorial de Estados Unidos. Una vez que pasa a la nueva dirección prosiguió su labor en un bullente mercado capitalista segmentado: revistas de humor, femenina, musical, juvenil, infantil, entre otras, las que cambian de nombre y reenfocan su producción. Además, se abren colecciones de su catálogo que proponen buscar y crear un público lector popular (en particular sus series “Nosotros los chilenos”, “Quimantú para todos” o “Minilibros” con tirajes de 50.000 o más ejemplares). A través de cambios en la cadena de distribución –en vez de librerías se utilizaron los quioscos– ingresó al consumo editorial y las prácticas lecturas un número inédito de la población en Chile. Quimantú, de esta manera, trabajó con una continuidad de los productos heredados, ya que debió autofinanciarse y, por lo tanto, debía mantener las ventas y al público ya cautivo y con expectativas ya formadas. Y, a la vez, debió alterar algunos elementos, para encauzar la labor a los fines pedagógicos y políticos de la UP.

Por todo esto, Ariel Dorfman afirmaba con entusiasmo:

Nunca antes las masas han tenido esa capacidad de consumo. Nunca antes los trabajadores tenían en sus manos la dirección de la editorial que hasta entonces había funcionado para llenar los bolsillos de los dueños con plata y, de paso, llenar las mentes de los consumidores con mensajes ocultos, prejuicios, sublitteraturas (“El libro organizado... nunca derrotado”, *Ensayos quemados en Chile* 100).

Quimantú se relacionó con las distintas políticas culturales y biopolíticas de la UP. Las campañas de alfabetización (bajo la teorización de Paulo Freire que incluía una “concientización social y política”), el proyecto de educación pública (la Escuela Nacional Unificada que no logró llevarse a cabo) y el cuidado biopolítico (el medio litro de leche en polvo para cada niño y niña chilena), todos ellos, forman un conjunto de políticas de la UP en torno a los niños y niñas, y su desarrollo físico y de formación intelectual para producir ciudadanos (Ayala 3). Debido a que la infancia es el lugar tradicional del apren-

4 Ver “El proceso cultural como incentivador de la praxis”. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 12 (abril 1972): 69-83 y “¿Dónde está la política cultural? en *Quinta rueda* 1 (octubre 1972): 12-13.

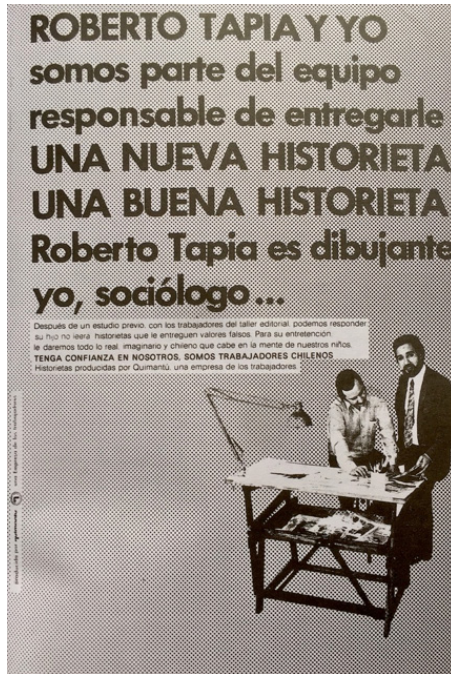


FIGURA 1

Fuente: *Quimantú: prácticas, política y memoria*, ed. María Isabel Molina. Santiago, Grafito Ediciones, 2018.

dizaje de la lecto-escritura y, debido a la extensión lectora de los niños, niñas y jóvenes de las historietas, ella fue un lugar de experimentación intensa en la cultura de la UP.

La inesperada fama internacional de *Para leer al Pato Donald* ha impedido notar cómo responde al contexto chileno de la Unidad Popular (Zarowsky 101). De hecho, en la introducción misma se citan los periódicos conservadores del momento en donde se critican las primeras labores de Quimantú (Dorfman y Mattelart 12). Un objetivo claro de *Para leer al Pato Donald* es conceptualizar y exponer teóricamente las nuevas labores de la Editora Nacional Quimantú. Así, el trabajo de Dorfman y Mattelart es doble: por una parte, hacen una crítica a las historietas tradicionales publicadas por Zig-Zag (las que se vendían en Chile y América Latina) y, por otra parte, fundamentan una nueva práctica de historieta revolucionaria y descolonizadora.

Armand Mattelart asumió como director de la sección de Investigación y evaluación en comunicaciones de masa de Quimantú en agosto de 1971. El grupo estaba formado, además, por los sociólogos René Broussain, Abraham Nazal y Mario Salazar (Facuse 100) y por Mabel Piccini, Pía Alberts y Patricio García (Rojas Flores 270). Aquí se estudiaban las publicaciones y su recepción en términos de narrativas, personajes, valores implicados, etc. Paralelamente, se creó el Equipo de coordinación y evaluación de historietas, el que articuló sociólogas y sociólogos, docentes de literatura, guionistas, dibujantes y coloristas que, de forma más específica y creativa, debían implementar y evaluar cambios a las historietas (Dorfman y Jofré 96).

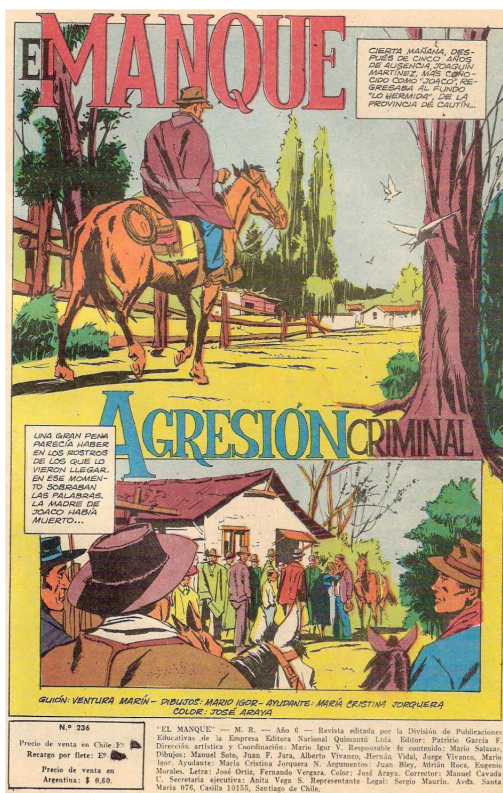
En el ensayo y reporte de Manuel Jofré “Las historietas y su cambio” se hace un detallado relato en torno a la teoría, cambios y recepción de las distintas historietas de Quimantú. Por una parte, se proyectaban nuevas historietas desde la crítica de la historieta capitalista, basados en *Para leer al Pato Donald* y, por otra, se implementaron talleres en donde se tanteaban estos cambios narrativos y de valores e ideas con obreros de la imprenta en tanto que lectores y lectoras populares (Dorfman y Jofré 183). Hay casos en que se introducen elementos cotidianos como incluir una historieta de carabineros que ayudan a la población, “Patrullera 205”, en la revista *El jinete fantasma*. En otros se suman elementos históricos, sociales y coloniales en las historietas que acontecen en la selva, como los personajes Mawa y Mizomba, o la historieta *Manuel Rodríguez*, figura histórica nacional basada en la idea del héroe, el que es humanizado. La revista infantil *Cabrochico*, por su parte, sufre cambios de contenidos y se llevan a cabo “anticuentos” que cambian los finales de historias tradicionales infantiles (“El gato con botas”, por ejemplo) para adecuarse a las ideas socialistas.

Mediante estas innovaciones, la teoría de la ideología interpretada en las historietas de Disney se comunica con intelectuales, creativos, trabajadores de la imprenta y lectores y lectoras populares. Esta tarea no fue siempre fácil, ya que a veces las y los guionistas, dibujantes y coloristas no encontraban necesidad de hacer los cambios propuestos. Otras veces, los cambios en las historietas solo se lograban comprender si el o la lectora ya tenía una conciencia política que le permitía decodificar bien la historieta (Dorfman y Jofré 186).

Dentro de estas transformaciones la historieta *El manque* logró combinar con éxito los códigos narrativos del cómic con los contenidos revolucionarios, pedagógicos y propagandísticos. El protagonista es un héroe masculino, El manque, que es un campesino popular –un “afuerino”, es decir, siempre de paso en distintas localidades– al que le acontecen aventuras en el campo chileno. Esa variedad de lugares muestran diferentes espacios productivos nacionales (norte, centro, sur, costa, interior, etc.) y distintas faenas productivas principalmente agrícolas y extractivistas. En todos estos escenarios El manque tiene, inevitablemente, un trabajo inestable y precario, sujeto a la violencia y la injusticia de los patrones.

Los conflictos personales y sociales sacan a relucir la valentía, fuerza física, dotes para la pelea, astucia y capacidad de seducción amorosa (elementos tradicionales del cómic), a los que se agrega una inquebrantable noción de justicia social y una fuerte conciencia de clase (elementos políticos). La marginalidad popular del protagonista lo convierte en un justiciero que defiende a las personas abusadas. De esta manera, El manque se configura como un héroe clásico de aventuras y también como un héroe nacional-popular.

En las imágenes que se pueden ver a continuación se puede notar que la gráfica sigue la de las historietas internacionales. Sin embargo, en su ambientación, vestuario y escenario es bastante realista, al menos, el público lector de entonces podría reconocer con facilidad elementos visuales y materiales de su entorno como, por ejemplo,



FIGURAS 2 Y 3
El manque 236, s. n., 1972.

el estilo de la casa de campo, los tipos de árboles, etc. Los elementos cotidianos en la ficción permiten reconocimiento e identificación del público lector.

En estas viñetas la experiencia cotidiana se enmarca en el realismo visual del vestuario, la arquitectura y los elementos vegetales. En este escenario reconociblemente nacional, *El manque* encarna los valores éticos de la solidaridad, la justicia y la verdad en contra de la mentira, la violencia y la injusticia. Como señala Nómez:

El manque es una historieta polémica en su “contenido”. Escrita para un momento determinado del proceso de cambio y como reforzamiento del mismo, ¿cumple esta función? El problema está inmerso en el cuestionamiento mismo de los medios de comunicaciones de masa y su posibilidad superestructural de cambiar conciencias. *El manque* no resuelve contradicciones, las forja (Nómez 123).

El manque no solo altera los valores clásicos del cómic de entretención capitalista implicados para encadenar valores de cambio social: de lo singular a lo colectivo, de la rebeldía a la justicia, sino que, además, logra presentar las ideas de izquierda como un asunto de integridad personal y social, a la manera de los héroes de las historietas tradicionales. El justiciero individual contra la delincuencia y los malvados del cómic de EE. UU. se desliza en *El manque* hacia la justicia social y la lucha de clases. En

términos narrativos, el conflicto entre el protagonista popular y antagonista (patrón de fundo o capataz) se mantiene como eje narrativo en ambos casos, algo similar se podría decir de su condición de mujeriego; sin embargo, la función de la justicia cambia completamente en uno y otro caso. *El manque* logra, de forma divergente, hacer una reescritura política de la historieta con diversos procedimientos y logros. Por una parte, satisface las expectativas de lectura de una historieta de aventuras con peleas y amoríos, y por otra, incluye los elementos políticos articulados en sus motivaciones éticas. Posiblemente por esto, *El manque* logra aumentar sus ventas.

En otras historietas la conjunción entre formatos, expectativas de lectura e innovaciones no fue tan fácil, ya que a veces los contenidos del proyecto de construcción socialista no eran bien recibidos por los públicos de clase media que buscaban sencillamente entretención. Los Mattelart, en abril de 1972, al evaluar el trabajo de Quimantú, proponían que trabajar hacia una revolución con los formatos, géneros y divisiones de la industria cultural capitalista podría ser una desventaja, ya que ellos dividen las audiencias y separan la experiencia colectiva. El individualismo propio de la ideología capitalista permea la división editorial:

La Editorial del Estado ha formulado diversas revistas, dando por aceptada, en el momento actual, esta división en géneros, heredada del esquema de organización comunicativa anterior, lo que implica partir con la desventaja de una sectorización impuesta de antemano por el enemigo de clase y su cultura (Mattelart y Mattelart 105).

La pregunta, más profunda, sería si habría que cambiar no solo los contenidos, tanto los explícitos como los implícitos, sino también la forma y formatos dominantes en el mercado capitalista. Bien podría ser que estos formatos, al ser impuestos, determinen el tipo de mensaje que puedan contener. Quizás el mantra de McLuhan “El medio es el mensaje” –que era despreciado por enfatizar la medialidad y no los contenidos mismos, lugar de las disputas políticas– debió ser sopesado con más calma: el medio mismo, en este caso, lo impreso en el género de la historieta, determina los mensajes posible de transmitir. Además, la relación entre productor y consumidor, también, debiera ser replanteada. Más que lineal y jerárquica, la relación debe ser circular y así podría “desalienarse” de la industria cultural. Habría que plantearse los medios de expresión y divulgación, las formas y formatos para resolver “cómo devolverle el habla al pueblo”, escribía Mattelart, esa habla que había sido expropiada por la medialidad, la industria y sus formatos capitalistas y su lineal comunicación lineal emisor-receptor (Mattelart, “Lucha de clases...” 181). La prensa popular de los cordones industriales son el ejemplo disponible de un medio *del y para* el pueblo.

En Quimantú, la relación entre intelectuales y las y los lectores populares mantenía la jerarquía en relación con la dirección y el poder. Los primeros teorizaban, evaluaban, proponían cambios y, mediante talleres, recogían la recepción popular. La misma figura del taller, si bien es un espacio de comunicación entre clases sociales,

demuestra una primera separación entre intelectuales dirigentes y el pueblo lector. Críticas de este tipo –separación entre los partidos políticos y el “poder popular”– se le han hecho al proyecto mismo de la UP. Desde la teoría de la comunicación revolucionaria, para Mattelart, el movimiento entre intelectuales y el pueblo debiera ser doble: “proletarización de los monopolistas del saber e intelectualización del proletariado” para que “el educador deviene el educado y el educado, educador” (Mattelart, “¿Hacia una cultura...” 91). Solo invirtiendo los roles podría haber un “cambio en el protagonista general del medio: el órgano de información debe reflejar la práctica social de los actores de la revolución” (Mattelart, “Lucha de clases...” 204).

Cierre

La teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena es un ejemplo de las relaciones entre intelectuales, medios de masas y momento revolucionario. Teoría y práctica, como se puede ver, no siempre calzan, y no necesariamente la teoría prefigura a la práctica, en particular cuando la teoría es más bien una crítica que una propuesta futura. Las historietas de Quimantú, como se ha demostrado, hicieron un esfuerzo por cambiar el contenido y los personajes, pero no asuntos más importantes como los formales, técnicos y materiales. Tampoco lograron proponer nuevos sujetos productores. Las historietas, de hecho, demuestran las limitaciones y dificultades de la hipótesis divulgadora y de apropiación de la cultura burguesa para fines revolucionarios (Anwandter 21).

La historieta capitalista es una práctica cultural alienante de la cultura masiva (para la teoría de Mattelart y Dorfman en particular) y que, sin embargo, a través de una reconfiguración práctica intenta aunar cultura masiva y proyecto político con logros diversos. La noción de ideología, como trasfondo de lectura de la historieta de Disney en *Para leer al Pato Donald* se enfrenta a las expectativas de lectura ya formadas por la industria editorial. La noción de ideología fue más productiva como lectura crítica que para conducir un cambio cultural.

En las últimas páginas de su informe sobre las historietas Jofré aventura una idea que tuvo expresión en las décadas siguiente de los Estudios Culturales: la posibilidad abierta de la recepción lectora, la que no es siempre estandarizada por la ideología o el contexto social o político (Dorfman y Jofré 192-8). Este asunto –que tanta tinta echó a correr en las décadas venideras a partir de los trabajos de Jesús Martín-Barbero y Carlos Monsiváis– pone en jaque la teoría de Dorfman y Mattelart al mostrarla como esquemáticamente marxista. Aún más, la posición misma de centralidad de las y los intelectuales fue también criticada hacia los años 80 y 90, ya que supone que el público lector popular es un crítico y creativo, por lo que puede apropiarse de la obra de maneras inesperadas.

Esto se hace muy patente cuando se nota que tanto la crítica a la historieta capitalista de *Para leer al Pato Donald* como la experimentación política del cómic

de Quimantú implican una centralidad del intelectual de izquierda masculino. En el primer caso, Dorfman y Mattelart logran desnudar la armazón ideológica de la historieta, cosa que jamás alguno de sus miles de lectores y lectoras habría logrado hacer. Y, por otra parte, en el trabajo de Quimantú, supone también la centralidad de las y los guionistas que deben perfilar los nuevos contenidos. El mismo Dorfman, después de mencionar el impresionante acceso al consumo de libros y de observar la necesidad de una política cultural, conjetura qué sería de aquello si, además, hubiera talleres, docentes e intelectuales que guiaran la lectura: “Imaginémonos que junto con venderle el libro al lector se le indicara en cuál de los talleres de lectura (en su barrio, en su fábrica, etc.), puede inscribirse para profundizar y desabrochar el texto” (*Ensayos quemados en Chile* 102). Que la lectura sea guiada para ser más provechosa supone un paternalismo de la posición central del intelectual que es capaz de distinguir entre literatura y una “subliteratura” que debe ser desenmascarada como tal por simple e ideológica.

Teoría y práctica de la historieta durante la Unidad Popular chilena es un ejemplo que encarna las tensiones entre comunicaciones, política e intelectuales. El haz de relaciones se abre hacia distintas publicaciones (historietas, revistas), prácticas (asesorías, cursos), sujetos (intelectuales, novelistas, técnicos de las imprentas, lectoras y lectores) e ideas (ideología, política). Desde hace un tiempo, no tanto eso sí, comienzan a ser estudiados. La historieta, en esta páginas, puede ser un ejemplo, o acaso un símbolo, de cómo las complejas relaciones se tensan.

Referencias

- Anwandter Donoso, Christian. “La literatura en Quimantú: una revolución incómoda”. *Estudios filológicos*, n° 66, 2020, pp. 7-24. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132020000200007>
- Ayala Munita, Matías. “Children and Print Visual Culture During the Chilean Popular Unity Government”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 29, n° 1, 2020, pp. 35-61.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.
- Canto Novoa, Nadinne. “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular”. *Revista Pléyade*, n° 9, enero-junio 2012, pp. 153-178.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago, Cuarto Propio, 2011.
- Dorfman, Ariel. *Ensayos quemados en Chile*. Buenos Aires, Ediciones Godot, [1974] 2016.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

- Dorfman, Ariel y Manuel Jofré. *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires, Galderna, 1974.
- Facuse, Marisol. “Arte, cultura y política en la experiencia editorial de Quimantú”. *Quimantú: prácticas, política y memoria*. Santiago, Grafito Ediciones, 2018, pp. 89-119
- Kittler, Friedrich. *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Mattelart, Armand. “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 8, junio 1971, pp. 173-222.
- . “¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 10, diciembre 1971, pp. 49-96.
- Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. “Ruptura y continuidad en la comunicación: puntos para una polémica”. *Cuadernos de la Realidad Nacional*, n° 12, abril 1972, pp. 100-143.
- McClennen, Sophia. *Ariel Dorfman. An Aesthetics of Hope*. Durham y Londres, Duke University Press, 2010.
- Nómez, Naim. “La historieta en el proceso de cambio social”. *Comunicación y cultura*, n° 2, 1974, pp. 109-124.
- Rivera Aravena, Carla. “Diálogos y reflexiones sobre las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 20, n° 2, 2015, pp. 345-367.
- Rojas Flores, Jorge. *Las historietas en Chile 1962-1982*. Santiago, Lom, 2016.
- Sánchez, Cecilia. “Filosofía universitaria y política. Chile en el período 1950-73”. *Revista Universum*, n° 12, 1997. <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/sanchez.html> Consultado 13 diciembre 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. *La industria editorial y el libro en Chile (1930 - 1984)*. Santiago, Ceneqa, 1984.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- Zarowsky, Mariano. *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo: un itinerario intelectual de Armand Mattelart*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

De la frente al vientre: ética inmanente y violenta en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño

From the Temples to the Venter: The Immanent Ethics of Violence in “El Ojo Silva” by Roberto Bolaño

Jorge Estrada
Investigador visitante (DAAD) en KU Leuven
jorge.estrada.b@gmail.com

Enviado: 13 agosto 2019 | **Aceptado:** 11 noviembre 2021

Resumen

Este artículo trae a la luz la ética inmanente que subyace al tratamiento de la violencia en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño. Para desarrollar esta lectura en su totalidad y mostrar la interrelación entre una concepción inmanente y una estructura narrativa, el artículo parte de rasgos estilísticos y termina con especulaciones teóricas. De esta manera, es posible tanto posicionar el cuento dentro de una tradición literaria extensa como plantear que las iteraciones narrativas nutridas por la imaginación representan un ejercicio de la razón práctica que abarca generalizaciones, historia y ficción. La argumentación está dividida en cuatro partes: el planteamiento de un caso por medio de la *captatio benevolentiae* de la retórica clásica, el exilio como experiencia histórica y alegoría, el evento violento como centro inmanente y, por último, la violencia soberana en relación con una poética de la excepción. Este itinerario muestra cómo las dimensiones éticas y estéticas de un texto están imbricadas.

Palabras clave: Evento, inmanencia, alegoría, exordio, excepción.

Abstract

This paper unearths the immanent ethics that underlie the thematization of violence in Roberto Bolaño’s “El Ojo Silva”. To provide an encompassing reading and reveal the interrelationship between a notion of immanence and a narrative structure, this paper takes as point of departure stylistic features and concludes with theoretical speculations. In this manner, it is possible to position the short story in relation to a long literary tradition, as well as show how the imaginative iterations engrained in the narrative structure tune practical reasoning through generalizations, history, and fiction. The argumentation is divided in four parts that intertwine: a case posited by resorting to the “winning of goodwill” from classical rhetoric, the exile depicted as historical experience and an allegory, a violent event as immanent core, and, lastly, sovereign violence as key element in poetics of exception. This itinerary shows to which extent a text’s ethic and aesthetic dimensions are imbricated.

Keywords: Event, immanence, allegory, exordium, exception.

“Seul l’homme libre peut alors comprendre toutes les violences en une seule violence, tous les événements mortels *en un seul Événement* qui ne laisse plus de place à l’accident et qui dénonce ou destitue aussi bien la puissance de ressentiment dans l’individu que celle de l’oppression dans la société”.

DELEUZE, *LOGIQUE DU SENS* 247

Lo político y lo ético convergen en la violencia, en un evento que involucra una decisión, quizás una voluntad, pero que a pesar de entrelazar a varias personas se resiste a cualquier determinación puramente individual. Persiste como efecto, explicado y motivado por un orden simbólico. Por eso, se podría decir que el evento violento se desenvuelve en dos series que lo despojan de lo accidental, una interior y otra exterior. Tratar de unirlas implica un error, una transgresión de fronteras categoriales que las ciencias sociales zanja metodológicamente, pero que la ficción toma como aliciente, como invitación a hilvanar series heterogéneas, a afinar la razón práctica (Ricœur), y explorar cómo ambas facetas de la violencia se entremezclan en una narrativa.

En la obra de Bolaño, esta interrelación involucra a lo estético y da lugar a construcciones abordadas de diversas maneras por la crítica. Ya sean escrituras del mal (González) o visiones postapocalípticas (Poblete), estéticas de lo abyecto (Hennigfeld), de la aniquilación (Candia) o de lo terrible ornamental (Klengel), todas estas aproximaciones parten implícitamente de la multifacética noción del evento que pone en marcha los mundos de Bolaño. Dentro de esta constelación el cuento de “El Ojo Silva” (2001) brilla de forma peculiar. Pasado, presente y futuro están marcados por un evento acrónico, por una violencia que sella el destino del protagonista, lo vuelve espectador impasible y lo obliga a desentrañar con un relato el sentido de su experiencia. Este fatídico y enigmático derrotero se despliega con una estructura narrativa que en un primer momento se apega al esquema del cuento moderno de Poe y su “unidad de efecto” afianzada en un planteamiento, tensión y punto culminante (Agudelo 36).¹ En un segundo momento, este efecto cede su lugar a un escepticismo que lo permea todo, que desencadena variaciones, posibilidades alegóricas y así permite articular una ética inmanente, es decir, una ética que surge de la contraposición de perspectivas, de un tratamiento de la violencia que incluye lo jurídico y epistémico, sentidos alegóricos, un evento acrónico e inespacial, y una excepción en sentido político y literario. Al entrelazar estos aspectos, el cuento lanza una mirada más allá del humanismo y la ilustración y se apropia de esa modernidad que nunca fue.

1 Gloria Agudelo discute el cambio de un esquema cuentístico moderno basado en Poe a uno posmoderno en el que hay variaciones y un “impulso alegórico” (48).

Esta interpretación se fundamenta en las siguientes páginas con un análisis filológico del recurso estilístico de la *captatio benevolentiae*, la que permite identificar la tensión entre conocimiento y ontología en el relato y establecer al texto como una composición narrativa posmoderna que se desarrolla en torno a categorías de lo excepcional y singular. Cuatro momentos dividen la argumentación. Primero examino cómo el inicio del cuento deja entrever vestigios de la retórica clásica al delimitar un caso y establecer su alcance epistémico. En segundo lugar, un vistazo a la dimensión alegórica del cuento revela la inversión del paradigma cartesiano de la certeza. En un tercer momento discuto dos interpretaciones alternativas y no excluyentes sobre el evento que marcó la vida del protagonista; mientras una alternativa ofrece una perspectiva moderna que esboza a un sujeto racional enfrentando a un mundo contingente, la otra se centra en la producción de sentido en términos deleuzeanos y revela cómo el empalme de órdenes simbólicos, las oscilaciones perceptuales y la ambigüedad accionan un redireccionamiento ontológico que desemboca en lo inmanente. En la cuarta parte concluyo con reflexiones sobre la literatura ejemplar y la violencia soberana. Las últimas consideraciones se mueven en un plano general y proponen otra clave para enriquecer el diálogo sobre la reconfiguración de la modernidad en la obra de Bolaño, una reconfiguración que, según Zavala, desmantela cualquier fundamento trascendental con estrategias narrativas dispersivas y así, explica Baeza, se mueve por los márgenes.² En conjunto, estos pasos argumentativos buscan desarrollar hasta sus últimas consecuencias una posible lectura del cuento y mostrar la correlación entre estética y ética, entre rasgos estilísticos y nuestras nociones de racionalidad, entre la idea de lo ejemplar universalizante y la excepción. Para ello, es necesario abarcar distintos niveles de un texto narrativo, comenzar con una discusión sobre el marco epistémico, ontológico y ficcional que se establece en las primeras líneas de relato, pasar a un análisis filológico que toma en cuenta algunas posiciones críticas sobre la obra de Bolaño, para por último especular sobre una ética y poética excepcional con un motor inmanente. Esto significa que sin el fundamento retórico las consecuencias poetológicas aquí exploradas son impensables.

2 Los relatos de Bolaño menoscaban con una mezcla de poética y política la idea de unidad de un campo literario. Ríos Baeza, por ejemplo, sostiene que Bolaño construye una textualidad ambivalente, pues sus relatos tienen un efecto dispersivo que promete y simultáneamente difumina un centro que regule la interpretación de los márgenes y lo subsuma (17-18; 239-248). El descentramiento, por otro lado, no solo atañe a los géneros literarios. En la interpretación de Zavala, la dispersión conlleva una postura (pos)occidental frente a la modernidad y sirve para apropiársela por medio del sinsentido, lo absurdo, lo ridículo y patético. El programa narrativo bolañesco trastoca el canon latinoamericano que, por ejemplo, remite a las reflexiones de Paz y Sarmiento y su búsqueda por construir una identidad nacional para mediar entre una idea de modernización y un campo simbólico regido por nociones de racionalidad y progreso. Contra esta forma de participar de la modernidad y contra la salvación trascendental y la ansiedad por ser legitimado por un centro cultural, Bolaño despliega una intertextualidad dispersiva y perfila un canon borgeano que siempre tiene lugar para una nueva ficción (Zavala 19-21, 58-60).

Carácter e historia: caso y generalización

El inicio de “El Ojo Silva” posiciona al cuento de una forma críptica pero tajante dentro de una amplia constelación literaria y filosófica. Por un lado, afianza sus raíces literarias retomando las recomendaciones de la retórica clásica sobre el exordio. Por el otro, usa estos recursos estilísticos para discutir en términos metanarrativos el alcance de su relato, el cual incluye una reflexión sobre la certeza narrativa, una poética conversacional y una ambigüedad ontológica que nos lleva hacia el exilio como alegoría. Esta red de relaciones se dispara con una frase que resulta habitual a primera vista, pero desconcierta como punto de partida narrativo: “Lo que son las cosas...” (215),³ dice el narrador para lanzar la mirada a una “realidad inmediata” (Agudelo 42).

El narrador podría simplemente haber informado, por ejemplo, que “La marquesa salió a las cinco...”, para así poner el primer eslabón causal de un mundo ficcional estable y localizable. Sin embargo, con “Lo que son las cosas” dirige la atención hacia sí mismo y pone en tela de juicio su credibilidad, es decir, logra el efecto contrario. Da a entender que no se fía de su memoria o de sus capacidades para relatar, y que uno está a punto de leer una narración que contiene inexactitudes o, desde un punto de vista estrictamente factual, errores. Con estas cinco palabras problematiza la autoridad del narrador y la legitimidad de su relato (Agudelo 41). Sin embargo, a pesar de estas inconsistencias el narrador asegura que su relato es capaz de sostener una certeza. Con este guiño el texto introduce la temática epistemológica que remite al *cogito* cartesiano y a los esfuerzos filosóficos modernos que fundan autoridad, legitimización, determinación y legislación en y por medio de la razón individual pero común a todos (Pippin 110).⁴ El método para lograrlo corresponde en este contexto a una estructura narrativa y a una poética que construyen y problematizan la certeza.

Si “Lo que son las cosas” no confiere un halo de certeza a las palabras subsecuentes, sino que implanta una duda, lo que sí logra es evocar una conversación que se ha descarrilado y que alguien intenta salvar con un poco de certidumbre, con una convicción que está más allá de las opiniones y las circunstancias atenuantes, más allá de todo lo que parece, pero no es. Como estrategia narrativo-epistémica esta frase debilita la fiabilidad del narrador, pero insta una poética conversacional. Deja de lado referentes y significados para concentrarse en un lenguaje que se libera de exigencias prácticas y se vuelca sobre sí mismo. Se revela como un inicio tentativo en un mar conversacional. No pretende referir a un mundo real o ficcional, ni reafirmar el lenguaje utilizado para describirlos, sino que participa en un diálogo sin principio ni fin y dirige la mirada hacia el futuro, hacia las historias que volverán a narrarse, hacia lo que *puede* ser definido como un caso dentro de

3 Las citas pertenecen a Bolaño 2010 y se darán solo con número de página.

4 Este paso de la certidumbre sobre las imágenes mentales hacia el giro Kantiano con la formalización de juicios *a priori* que recaen en el objeto es el eje de la interpretación de la historia de la filosofía de Rorty (45, 316).

un lenguaje dado y, más importante aún, hacia una reconfiguración simbólica inmanente que expresa cómo se *debería* volver a narrar un caso.⁵

Al establecer un marco conversacional, el inicio no solo invita al público lector a cuestionar si las cosas son o no son, sino también a considerar cómo las palabras afirman un estado de cosas, implica un orden simbólico y conforma una certeza. Esta frase, no obstante, es solo un preámbulo metatextual que establece los parámetros dentro de los cuales se presentará un caso. El texto sigue las recomendaciones de la retórica clásica sobre el exordio⁶ y en las siguientes líneas muestra a un litigante exhortando al público lector a juzgar si el caso corresponde a un marco legal:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende (215).

La imposibilidad de escapar de la violencia representa una ley o, mejor dicho, una generalización que debe subsumir un caso compuesto de dos partes: el protagonista, cuya intención está definida por su *ethos*, y los sucesos históricos que este enfrentó. Respecto al protagonista, lo que debe quedar fuera de toda duda es su caracterización por medio de acciones. En vez de llamarlo "cobarde" y proyectar con el adjetivo una imagen estática, el narrador lo define –independientemente de las opiniones de sus coetáneos ficcionales– como alguien que siempre se alejaba activamente de la violencia. Su *ethos* está compuesto por una biografía de intentos que el público lector espera leer hasta encontrarse en el relato con el momento en que Mauricio Silva no pudo resistirse a la violencia, el momento en el que el mundo se opuso a las intenciones del Ojo. Esto significa que el relato debe desplegar dos versiones y mostrar tanto lo que le parecía posible conseguir al protagonista con sus intentos, como lo que de hecho fue posible en el mundo ficcional. Este mundo representa la segunda parte del caso y es histórico. Por eso, la generalización del narrador no es una ley natural. Se volvió necesaria por cuestiones históricas y recae sobre las y los jóvenes nacidos en los cincuenta, aquellos que vivieron y sufrieron el golpe de Estado pinochetista.

5 En su teoría del discurso Stierle plantea que mientras la primera oración se yergue sobre la inmediatez del mundo por medio de la referencia, la segunda se relaciona con la primera y así suspende la referencia y pierde su vínculo inmediato. Con la segunda oración se reafirma el lenguaje de la primera, se funda una situación que incluye y apela a un tú y lo libera de premuras prácticas. De esta manera la conversación se precipita hacia un orden inmanente (59-60). Desde esta perspectiva, el relato presupone una primera oración, pero pone en entredicho su relación con lo inmediato, como si el único inicio posible fuera una conversación ya empezada que no reafirma un vínculo originario, sino que, al contrario, promete una tercera oración que debe ser juzgada por el público lector. Este inicio introduce una situación metatextual que se concentra en el futuro. No se trata entonces de reafirmar con una segunda oración el lenguaje y orden simbólico de una primera oración, sino de considerar si los casos futuros a subsumir bajo una regla son deseables y/o inevitables dentro de ese lenguaje.

6 Para el exordio, véase Aristóteles, *Rétorica* (I, i; III, xiv-xv); Cicero, *De Oratore* (I, xxxi; II, lxxx); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (II, v, 7; III, viii, 7; III, ix, 8). Según Aristóteles, el exordio crea o destruye prejuicios y es para aquellos que carecen de una capacidad aventajada para juzgar.

Entre personaje y mundo hay una tensión que se construye con la generalización sobre una violencia inescapable y que el relato promete resolver. Esto resulta más evidente si resaltamos un detalle que hemos pasado por alto y parece una inconsistencia, pues ¿cómo es posible que una construcción falible de conocimiento como la certeza hable de una verdad inescapable, necesaria e independiente de un individuo? La aparente contradicción entre una descripción trascendental del mundo y una poética conversacional –escéptica frente a los orígenes– se desvanece si consideramos que la certeza que se busca fundar con una especulación narrativa debe mostrar cómo la contingencia se vuelve necesidad, cómo un personaje se ve acorralado en una situación que lo obliga a actuar: salir victorioso o sucumbir frente al mundo.

Hablar de “verdadera” violencia no minimiza la violencia de una dictadura de la que se escapa –lo cual extrañaría en una obra narrativa conmocionada por el mal radical–, sino que marca un uso de “verdadera” como adjetivo intensificador y así dirige la vista a una verdad que solo se puede alcanzar por medio de estrategias narrativas, es decir, sondeando los intersticios de la ficción y de la verdad historiográfica. Por eso, el tipo de certeza que el cuento busca instaurar es narrativa y está ligada a una conceptualización de la razón práctica que abarca las explicaciones objetivas del sustrato factual y los componentes emotivos e individuales que proporcionan razones para actuar. De esta forma, el narrador se propone relatar el instante que definió futuro y pasado del Ojo Silva. Para ello, enmarca el relato con una generalización, perfila el caso que confirmará u obligará a reformular la generalización, y apela a la empatía del público lector de forma casi imperceptible.

“Al menos no nosotros”, dice el narrador, quien en momentos se identifica empáticamente con el protagonista e incluso se confunde con él (Agudelo 36), y por eso pide a las y los lectores indulgencia ante los actos violentos del Ojo Silva. Esta frase, que parece exigir que uno se ponga en los zapatos del protagonista al formar un juicio, sirve para apelar a la buena voluntad de la audiencia como recomienda la retórica clásica. Con la *captatio benevolentiae* un orador asume la perspectiva del acusado e intenta disolver la culpa. Trae a colación las circunstancias atenuantes, históricas, materiales, personales, para concluir tácitamente diciendo: lo hicimos, pero no somos culpables. Esto quiere decir que los subterfugios y digresiones que están relacionados con la *captatio benevolentiae* no debaten si las acciones presentan un caso subsumible bajo una generalización, más bien retardan una inevitable sentencia adversa. Por eso, esta estrategia retórica no es efectiva ni recomendable y Aristóteles la adjudicó a los esclavos, quienes no contestan directamente porque saben que tienen un mal caso. Quintiliano, siguiendo la misma línea, incluyó en la lista a los bárbaros, quienes usan dichos recursos con la finalidad de pedir misericordia. En otras palabras, esclavos y bárbaros no solo tienen un mal caso, sino una causa perdida.⁷ Ahí reside la verdad

7 Aristóteles, *Rétorica* (III, xiv, 4); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (II, xvi, 6).

de la violencia a los ojos del narrador: es un caso del que no se puede escapar porque no está en sus manos. Sin embargo, en esta definición de la *captatio benevolentiae* también reside la posibilidad de llevar el caso a lo absurdo con una acumulación digresiva que descentra cualquier generalización.

La comprensión por medio de digresiones permite en el relato trastocar el marco legal e ideológico que define el caso y que sirve para catalogar a unos como bárbaros carentes de recursos epistémicos y otros como miembros de *humanitas* que han adquirido un lenguaje autónomo y crítico (Mignolo 87-100). La *captatio benevolentiae* se revela así con un potencial decolonial para debilitar los fundamentos epistémicos ilustrados y por eso es instrumental para entender el papel de lo excepcional más adelante analizado. Las digresiones trastocan desde los márgenes una configuración del conocimiento que se considera universal, representan argumentos que podrían ser válidos en un marco discusivo distinto y son parte de una estética dispersiva que socava la idea de una perspectiva sin prejuicios ni preconcepciones, una perspectiva que identifica lo necesario en el mundo. En pocas palabras, las digresiones pueden socavar el sentido común porque en la tradición literaria a la que apela Bolaño la *captatio benevolentiae* desmantela prejuicios, juega con perspectivas y versiones que no se mueven dentro del mismo marco interpretativo que perpetúa privilegios y despojos.⁸

La *captatio benevolentiae* exige al público lector ser precavido con sus inferencias. Uno no debe inferir, por ejemplo, que la simple sucesión narrativa implica una relación de causa-efecto. Esto lo aprendió el narrador en uno de sus encuentros de juventud con el Ojo: "Esa noche me confesó que era homosexual, tal como lo propagaban los exiliados, y que se iba de México" (217). Aunque probable por el hostigamiento que sufren homosexuales a manos de "gente de izquierdas que pensaba, al menos de cintura para abajo, exactamente igual que la gente de derecha" (217), el Ojo no deja el país por su sexualidad, sino que "un amigo le había conseguido un trabajo en una agencia de fotógrafos en París" (217). Más allá de reconocer lo que es o no es, la inferencia fallida revela que la ambigüedad y varios marcos interpretativos también están en juego.

8 Dos casos canónicos en esta tradición literaria son T. Gautier y Poe, a quienes Bolaño recomienda leer en sus "Consejos sobre el arte de escribir cuentos" (*Entre paréntesis* 324-325). Gautier inicia el cuento de "La morte amoureuse" (1836) hermanándose con el público lector, que tiene la experiencia suficiente para contener sus prejuicios y ver lo singular de su historia: "Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui. C'est une histoire singulière et terrible, [...], j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés" (521). De forma similar, Poe enfatiza que solo adoptando la mentalidad de un loco se podrá percibir la evidencia contradictoria y ver la lógica que liga unos acontecimientos cuyo sentido es ajeno a su presentación factual: "For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it in a case where my very senses reject their own evidence. Yet mad am I not—and very surely do I not dream" (348). Un último ejemplo que muestra cómo la *captatio benevolentiae* no solo tiene una función clave en la literatura fantástica, sino que esta misma forma de impugnar un realismo literario se vuelve instrumental al atacar los fundamentos epistémicos de un mundo es de Aimé Césaire, quien nos exhorta: "gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse..." (42). Una situación marginal no se puede explicar desde una postura de espectador impassible que ve a alguien con un mal caso y dice: así es el mundo, ese es tu caso inamovible.

La ambivalencia que pospone el momento en que una versión sobre los hechos se estabiliza es fundamental para internarse en la alternativa ontológica que propone el cuento y que deja atrás el eje epistemológico que localiza un caso en espacio y tiempo. La *captatio benevolentiae* sirve para instaurar esta ambivalencia porque permite desplegar versiones contrastantes y así prepara el momento –como veremos– en el que la violencia irrumpe para trastocar el orden y los fundamentos del mundo. Esto quiere decir que la violencia en el relato va de la mano de una incertidumbre ontológica común en la literatura posmoderna (McHale 54). Este vacilar sin encontrar reposo define dos caras de la violencia. Una cara corresponde a ese *ethos* que intenta escapar de la violencia y la otra a ese mundo externo que se lo impide. Entre ambos se alza una ambivalencia gracias a la *captatio benevolentiae* que propulsa variaciones digresivas y, al mismo tiempo, asegura que algo inevitable pero deleznable va a pasar.

Al asegurar en una vena wittgensteiniana que hay un caso que debe ser discutido y determinado de tal manera que un mundo y su orden simbólico resulten implicados en ese lenguaje, el relato enfatiza que todo está en juego en ese prometido suceso violento, como si se tratara de un juego de azar, de un tiro de dados en el que se cree dominar lo contingente. Esta promesa, aparentemente totalizante, nos lleva a dos elementos de la poética de Bolaño que ya han sido estudiados y que vale la pena analizar para dar una imagen completa del alcance metanarrativo de este inicio.

En primer lugar, prometer que algo va a pasar, pero nunca satisfacer las expectativas es característico de la poética de Bolaño (Andrews, “Algo va a pasar”) y está ligado a las epifanías narrativas de los *Dubliners* de Joyce (Andrews, “Epifanías e inminencia” 28). Por eso, la verdadera violencia que aguarda al Ojo en el futuro se suscita súbitamente; ninguna serie causal u orden simbólico vaticina este evento que no puede preexistir en el mundo ni cede todo su significado porque está íntimamente ligado al estado “emocional del sujeto que las experimenta” (“Epifanías e inminencia” 37). Tales vivencias pocas veces definen positivamente al personaje y en la mayoría de las ocasiones “revelan lo que el personaje no es” (“Epifanías e inminencia” 29). De esta manera, posponen la tarea de determinar si este caso planteado retóricamente es o no es. Incluso, al perseguir esta promesa aventurándose fútilmente por distintos derroteros narrativos, Mauricio Silva se precipita hacia los límites de un marco actancial moderno y cae, como veremos, en Quijotismo: persiguiendo y perseguido por constructos literarios.

En segundo lugar, la vida del Ojo Silva está acechada por el espectro de la violencia, por fantasmagorías que no solo se expresan en la vida mental del personaje, sino que se articulan en el relato biográfico. Las *biografías mínimas* que aparecen a lo largo de la obra de Bolaño como “inscripciones de una lápida” son fundamentales para entender su poética (Manzoni 20). Perfilan una vida como cumplida, pues recurren a un repertorio narrativo que da la impresión de repetición. Sin embargo, parece “como si los sentidos que atraviesan cada uno de los relatos y se entrecruzan con los de otros biografiados, no estuvieran fijados para siempre; como si fueran, incluso, intercambiables y hasta

infinitos" (21). Mientras las lápidas se mantienen fijas y se multiplican con el paso del tiempo, los sentidos las sobrevuelan como fuegos fatuos. Este tipo de repetición es el fardo que el lenguaje, los acontecimientos históricos y materialidades circundantes imponen a diferentes vidas y así las vuelven infinitas, comparables y tan similares que corren el riesgo de caer en lo mismo. La mismidad, no obstante, está fundada en una repetición que no solo afirma sistemas deterministas, sino que también permite desplegar sentidos. Solo por medio de las repeticiones y la contraposición de casi lo mismo es posible desplegar sentidos y ver las diferencias más allá de las predeterminaciones, es decir, la diferencia que surge al contraponer una versión factual y una versión que con su retórica y repertorio narrativo busca mostrar lo excepcional y sin parangón de un caso. Por eso las repeticiones y variaciones que desencadena la *captatio benevolentiae*, aunque parezcan digresivas, no molestan con su redundancia al narrador, quien explica al inicio la importancia del destino del protagonista: "El caso del Ojo es paradigmático y ejemplar y tal vez no sea ocioso volver a recordarlo" (215). Si recordar se considera un tipo de repetición, "volver a recordar" nos sitúa entonces entre espejos que se encuentran cara a cara, reflejando la misma imagen hasta el infinito, pero variando el mundo especular que, aunque oculto a nuestra vista, acompaña cada repetición. Estos mundos especulares son producto de la representación y pueden contener diferencias más allá de lo factual, algo más allá de un destino en común, como es el caso de los exiliados, algo como variaciones sin asidero esencial o conceptual. Gracias a estas variaciones es posible reflexionar sobre un orden simbólico y desplegar una lectura alegórica, incluso identificar el "impulso alegórico posmoderno" en ese destino compartido de los exiliados (Agudelo 48). Por eso, el golpe pinochetista del once de septiembre cambió la vida del Ojo Silva y de muchas otras personas con un exilio que, afirman Alvarado y Romero, tiene una faceta material y otra moral (162). Debido a esta dimensión "moral", Mauricio Silva "pierde su nombre de pila individual y es generalizado a través de una adecuación universal dentro del contexto latinoamericano, abriendo la posibilidad interpretativa de ubicarlo dentro de los contextos análogos" (158). Lo ejemplar de su destino reside en una forma de entrelazar ambas facetas del exilio con una biografía mínima y con la promesa de una epifanía, con la promesa de que algo va a pasar en la vida del Ojo Silva y ese acontecimiento nos permitirá comprender –incluso reconfigurar– procesos históricos y una dimensión simbólica a partir de un destino individual.

Exilio como condición errante y la violencia como destino

Del caso histórico e individual del Ojo se desprende una lectura alegórica que trata sobre una transformación en el plano simbólico. El protagonista representa al ojo cartesiano de la mente que es reubicado en el vientre bajo, es decir, se transforma un recto carnavalesco que se ha hecho de las facultades de la razón y así muestra una ética

que emerge del intercambio con un entorno y no de una facultad abstracta, una ética que el Ojo Silva encarna. Como veremos, esta alegoría también postula la condición humana como un errar que alterna certezas y convicciones con errores y melancolía. En el errar reside la solución humanista a la tensión entre repeticiones biográficas y singularidad epifánica, entre la materialidad del exilio y su dimensión moral.

El primer indicio que corrobora esta lectura aparece cuando el narrador resume las primeras etapas de lo que será el largo exilio de Mauricio Silva. Tras una breve parada en un Buenos Aires que presagiaba una dictadura, viajó a México:

Los primeros meses el Ojo Silva sobrevivió a base de tareas esporádicas y precarias, luego consiguió trabajo como fotógrafo de un periódico del DF. No recuerdo qué periódico era, tal vez *El Sol*, si alguna vez existió en México un periódico de ese nombre, tal vez *El Universal*, yo hubiera preferido que fuera *El Nacional*, cuyo suplemento cultural dirigía el viejo poeta español Juan Rejano, pero en *El Nacional* no fue porque yo trabajé allí y nunca vi al Ojo en la redacción. Pero trabajé en un periódico mexicano, de eso no me cabe la menor duda (216).

Los datos, por ejemplo, de que fue fotógrafo y trabajó en un periódico en México, están fuera de toda duda, pero palidecen en comparación con todo lo que hubiese podido suceder. La proliferación disyuntiva –digresión motivada por la falta de memoria– reduce los hechos a una mínima expresión y, además, con la enumeración de opciones roza el sinsentido y revela posibilidades alegóricas: el mejor lugar de trabajo para un Ojo sería auspiciado bajo el *Sol*, cuya luz –de haber existido– le hubiera permitido ver claramente, pero esa falta de anclaje no es un problema para el *Universal* que no necesita un particular, como tampoco es obstáculo para un nacionalismo cultural, provocativo y crítico que es dirigido –lo cual es históricamente exacto– por un exiliado español en México. Al barajar alternativas para no caer en alguna inexactitud el narrador reproduce el forcejeo que se da dentro del campo simbólico para fijar el sentido de los acontecimientos y establecer o subvertir un orden. Por eso, esta digresión invita a adentrarse en la dimensión alegórica del texto y ver cómo el Ojo Silva solo puede asumir su agentividad al transformarse en el plano simbólico.

El cambio se da paulatinamente. Al principio el narrador habla de alguien “llamado el Ojo” (215), de su “caso” (215), de cómo “sobrevivió” (216). Después Mauricio Silva consigue trabajo y el narrador cuenta, por ejemplo, que “vino el Ojo a comer” (216), que “el Ojo correspondía al cariño de mi madre, de mi hermana, [...]” (216) e incluso lo que “el Ojo dijo”. Este apelativo causa un ligero extrañamiento si se piensa que aquí el órgano relacionado con la vista de pronto habla y come. Sin embargo, estos actos son cotidianos y no confieren plena agentividad, sino que representan esfuerzos por sobrevivir. No afectan la esencia vítrea que el narrador reafirma en uno de sus encuentros en un café del centro de la ciudad de México: “Parecía translúcido... El Ojo parecía de cristal” (217). La comparación, sumada a su profesión como fotógrafo, torna al Ojo testigo objetivo de los sucesos históricos. Es pura percepción, un órgano

que reproduce al mundo tal cual como se le presenta, una maquinaria representacional que incluso no actúa porque "la violencia no era cosa suya" (217).

Este testigo impasible es un ojo cartesiano que obtiene una imagen sobresaturada con hechos y causas que lo atan a un mundo sin dejarle espacio para actuar. Su visión panorámica domina lo visto por medio de la objetividad, pero pone en problemas a la razón práctica. Al protagonista le resulta imposible encontrar una intención o decisión que no sea reproducir lo dado. Cualquier cambio que uno crea posible no solo requiere un acto violento, sino que parece una quimera que tiene que ser recibida con escepticismo. Esta duda se expresa con una aporía que parece una glosa al planteamiento del caso y dirige la atención hacia el orden simbólico que debe ser manipulado para alcanzar la agentividad.

Mientras el caso y la generalización sobre lo inescapable de la violencia plantean una pregunta, la siguiente sentencia insta un destino. Mauricio Silva será alcanzado por la violencia y terminará por transformarse en uno de los "*luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás era el peor" (217). Este tipo de entelequia critica el imaginario del boom. Se niega a reproducir, como dice Bolaño en un ensayo, "entelequias salidas de manual de realismo mágico, [...] postales para consumo externo y abyecto disfraz interno" ("Los perdidos" 97), pues su exotismo nutre un imaginario que parece regodearse en la violencia inescapable. Para Bolaño, el sustrato histórico que hace de la violencia un principal quehacer de la literatura latinoamericana exige una visión más compleja sobre la experiencia de la violencia. Este replanteamiento remite al error.

Errar refiere tanto a andar por ese mundo despojado de una finalidad y sin brújula para orientarse como a equivocarse o formar un juicio erróneo. El problema del Ojo gira entonces en torno a lo que sabe y lo lleva a actuar, es decir, si en un primer momento intentó escapar de la violencia porque sabe que el mejor postor siempre será el peor, ese escepticismo se vuelve en el punto climático del cuento un error, o por lo menos es anulado por una experiencia que lo enfrenta con una evidencia singular e indiscutible que le da un motivo para actuar y fallar. Hablar de una evidencia singular e indiscutible resulta enigmático, pero esa expresión marca el punto en el que se deja de lado el conocimiento y emerge una ambivalencia ontológica.

La tensión entre el protagonista y su mundo se ve así desplazada hacia modos de ser, hacia el *errar* como condición moderna y hacia la transformación alegórica que desemboca en agentividad plena: poder soberano constituyente por medio de acciones. Al principio, las acciones son caracterizadas como un error gobernado por el conocimiento y por una visión escéptica que asegura que en retrospectiva cualquier decisión habrá sido una imprudencia. Sin embargo, la razón práctica –como veremos– anula el escepticismo cuando un evento transforma los presupuestos cognitivos y muestra un cuerpo traspasado por el conocimiento. En esta metamorfosis el ojo analítico de la mente se ve reemplazado por un órgano que no reproduce el mundo,

sino que se mantiene en los márgenes como una presencia entrañable, descontenta o insatisfecha, que siempre disiente:

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva, un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud (218).

Más que una imagen, el tiempo solo deja trazos de una personalidad melancólica que opina desde las sombras. En lugar de que el testimonio de sus fotos le dé razones y motive a actuar, el Ojo permanece envuelto en la duda, pero no se detiene y no encuentra quietud, como si se tratara de borborismos, murmullo de movimientos peristálticos que le recuerdan su concreción. Este recuerdo que conecta el vientre y el Ojo es preámbulo de una unión carnavalesca que lleva al Ojo de la frente al vientre, a lo “bajo, que mata y da vida a la vez” (Bajtín 361).

El nexo entre lo alto y lo bajo se materializa en un momento de reconocimiento del cuento, es decir, en el momento clave para la poética aristotélica en el que ilusión y realidad, intenciones y mundo, chocan o se unen (Erle 131-134). Aquí el reconocimiento es mediado por la memoria y sucede años después del exilio en México y del evento que cambió la vida del Ojo. El narrador va de regreso a un hotel en Berlín:

No era muy tarde aunque casi no había gente por las calles. Atravesé una plaza. Sentado en un banco estaba el Ojo. No lo reconocí hasta que él me habló. Dijo mi nombre y luego me preguntó cómo estaba. Entonces di la vuelta y lo miré durante un rato sin saber quién era. [...] Di unos pasos hacia él y le pregunté quién era.

Soy yo, Mauricio Silva, dijo. ¿El Ojo Silva de Chile?, dije yo. Él asintió y sólo entonces lo vi sonreír (218-219).

La tensión entre imagen del mundo e intenciones se resuelve en una sonrisa que no deja de sorprender al narrador, quien, recalando el tenor melancólico del Ojo, dice “sólo entonces” y confronta al público lector con otro misterio más. Aunque el contenido exacto de los recuerdos de un personaje ficcional sea pura especulación, el gesto revela que el apelativo que le dieron en México activa su memoria. El recuerdo no solo lleva al protagonista a asentir y aceptar ese pasado, sino que con esa sonrisa demuestra un sentido del humor que le permite apropiarse de ese nombre.

Apodo, apellido y origen, presentados por primera vez en conjunto, no solo hacen referencia a su trabajo como fotógrafo y a su exilio. También son un juego de palabras, pues lo apodaron el Ojo para referir veladamente a su homosexualidad y, por consiguiente, a su posición marginal en una sociedad marcadamente homofóbica, en un grupo de personas exiliadas que con su “maledicencia” y “chisme” (216) impulsaron al Ojo a un doble exilio.

"El Ojo Silva de Chile" es un albur, un juego de doble sentido que usa el homónimo silbar para construir la imagen de una cavidad en la frente que tendría que ser despojada del globo ocular para poder silbar. Pero más que mostrar a un fotógrafo sin lente, esta imagen de abismo ciclópeo se puede reubicar para revelar las profundidades del vientre. Para ello, únicamente se necesita una "c" minúscula, es decir, trocar el genitivo de procedencia "Chile" por un genitivo objetivo que aluda a un fallo. Esto no significa que asentir y sonreír ante este apelativo sea un gesto apologético frente a la homofobia, sino que con ese gesto el Ojo reconoce su propia historia y se apropia de los periplos de un héroe que ha entrado y salido de ese inframundo moderno que se extiende a lo largo de los suburbios empobrecidos por la lógica colonial.

Pasado por el tamiz alegórico, Mauricio Silva representa entonces un ojo cartesiano que fue inoculado durante la conquista de América y que después, ante nuevos intereses coloniales que apoyaron el golpe pinochetista, parece intentar regresar al centro de la lógica colonial, a París, a una de las residencias de la razón ilustrada, del colonialismo y de *l'art pour l'art*. Sin embargo, este regreso es momentáneo, pues la *hybris* moderna añora un oriente para autoafirmarse y por eso lo mandan a la India a recabar material fotográfico para dos proyectos: uno de mirada exotizante, con arquitectura derruida y naturaleza aún sin cultivar, "como en estado latente"; el otro, sobre los sórdidos bajos mundos. Simplemente le encargaron reafirmar una imagen, pues "hay gente así, dijo [el Ojo], gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores" (220). Antes de partir el Ojo no sospechaba –a diferencia de las y los lectores que esperan que algo pase– que su visión de mundo sería puesta a prueba, pero sí está consciente de la pugna que se desarrolla en el plano simbólico. Entre texto y fotografía hay una "fricción aporética" (Agudelo 39), pues "su reportaje solo era el primero de una serie que comprendería barrios de tolerancia o zonas rojas de todo el mundo, cada una fotografiada por un fotógrafo diferente, pero todas comentadas por el mismo escritor" (221). El marco conceptual se mantiene independientemente de lo representado, lo cual solo reduce las experiencias a un mínimo denominador que los despoja del algo. Por eso, el Ojo ve con sospecha la alianza entre la ilusión mimética y una razón que solo ve naturaleza que explotar, sordidez que conmiserar, o –como veremos– entuertos que enderezar. Independientemente de su contenido, las fotografías implican un andamiaje representacional. En cada imagen hay una abstracción universalizante, es decir, una imagen del pensamiento que gobierna la interacción entre las diferentes facultades del aparato perceptual y postula una armonía que permite proyectar una imagen estable del mundo (Deleuze, *Différence et répétition* 174-176).

Entre los encargos y la mirada crítica del Ojo hay una ambivalencia que permite al ojo cartesiano invertir su posición y desde el vientre bajo percibir una verdad oscura, palpitante e inexacta. Este mecanismo perceptual no puede enfocar ni identificar claramente un objeto, menos aún ubicar un evento en espacio y tiempo. Por eso, dentro

de la dimensión alegórica orientarse es una tarea difícil y se refleja en una nueva disyunción, en un vacilar estructural que muestra lo arbitrario de cualquier origen y lleva a plantear un tercer inicio para la historia del Ojo: “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo” (221), en “el barrio de las putas de una ciudad cuyo nombre no conoceré nunca” (221). No importa que el narrador haya comenzado su relato vacilando con “lo que son las cosas”, ni que haya dado la palabra al protagonista que le hizo un dibujo “a grandes rasgos [...] de los avatares del fotógrafo free lancer” (219). El evento que transformó al Ojo desdeña el inicio y el fin, e instaura un reino extratemporal de lo que ya ha sido y siempre será.

Este juego estructural indica que cualquier inicio –como en una conversación– es tentativo y puede ser abrogado por un evento que nunca podrá ser delimitado. Al despedirse de Descartes y su plano, el Ojo se despidió de la capacidad de orientarse en un marco espacio-temporal unificado para simplemente errar, contar una y otra vez esa historia.

Esa es la razón por la que “pese a los ruegos del francés, no volvió a París” (227). Que el exnovio francés sea incapaz de persuadirlo se puede entender en el plano alegórico como un gesto decolonial que mina la retórica y lógica adjudicada a Francia y encarnada en un novio que “todavía me quería, dijo el Ojo, aunque en mi ausencia se había puesto a vivir con un mecánico argelino de la Renault. Se rio después de decirlo. Yo también me reí. Todo era tan triste, dijo el Ojo” (227). De nuevo la jocosa melancolía del Ojo dirige la vista hacia una maquinaria cultural que pone a trabajar a alguien de una excolonia en la industria nacional de autos. Ese es el orden simbólico al que le resulta imposible regresar. Su derrotero de exiliado y su *ethos* doblemente marginado confluyen en una epifanía violenta que trastoca cualquier conceptualización previa.

Que la violencia sea para el Ojo tanto error como errar la neutraliza. La violencia subyace a cualquier acción, ya sea buena o mala, dañina o benéfica, prudente o acrática. Pero esto no es tanto signo de un relativismo ético desaforado, sino de una postura humanista. El escepticismo del Ojo trae a la mente la locura erasmiana y lo asinino de Giordano Bruno: tarde o temprano la certeza que motiva cualquier actuar se revelará como una locura o una burrada, necesarias para no anegarse en la inacción y que necesariamente nos llevarán a errar de nuevo (*Cabale du cheval pégaséen* 125; Erasmus 54). Lo que es error para los cálculos milimétricos del rase-ro factual, puede ser una metamorfosis que destruye prejuicios y da cabida a otra visión, es decir, el error remite al mito de Acteón que fusiona cuerpo y mente, y que retoman Bruno (*Des fureurs Héroïques* 326) y Deleuze: “Nous sommes toujours Actéon par ce que nous contemplons, bien que nous soyons Narcisse par le plaisir que nous en tirons. Contempler, c’est soutirer. C’est toujours autre chose, c’est l’eau, Diane ou les bois qu’il faut d’abord contempler, pour se remplir d’une image de soi-même” (*Différence et répétition* 102).

Entre causas y efectos: destino y futuros contingentes

Llenarse de la imagen de sí mismo es para Mauricio Silva –como para Acteón que termina desmembrado por sus perros de caza– un evento violento. Este reconocimiento en un juego de espejos desgarrar el entretejido de la realidad, deja entrever diversas conceptualizaciones conviviendo en el plano virtual, pero es un juego propiciado por materialidades que lo anclan al mundo y revelan, solo por un instante, lo absolutamente necesario. Lo que, según Deleuze, fue el feliz momento griego en el que nuestras ideas y las cosas podían estar en armonía, resulta ahora una “violence originelle faite à la pensée” (*Différence et répétition* 181). La violencia y esa forma de violentarse que inciden en el pensamiento del Ojo Silva y en el mundo transforman al protagonista. Su esencia traslúcida y especular, su escepticismo y supuesta inacción, resultan ser en el nudo del cuento el mayor error que siempre intentó evitar. Como el público lector espera una acción violenta este nudo se esconde tras un anticlímax que defrauda por ser tan parco y decir: “hubo violencia”. La relación entre nudo y anticlímax apuntalan el papel del error y su unión a un “potencial no-condicionado” (Pérez Bernal 18), es decir, en este apartado analizaremos el instante en que la duda epistemológica instaurada con la certeza desenmascara lo inmediato como una representación y así las versiones simultáneas sobre lo que intentó el Ojo, lo que sucedió, lo histórico y lo alegórico revelan la dimensión ontológica subyacente a la duda: una ambivalencia.

Como sabemos, el Ojo fue a la Inda con dos encargos y el segundo lo llevó a un prostíbulo. Ahí tomó una foto y esa vida intentando de escapar de la violencia lo horroriza por su casi pasividad:

Le trajeron a un joven castrado que no debía tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto.

¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándose para toda la eternidad, pero lo hice (223-224).

La diferencia entre “sacar una foto” y “hacer una foto” apunta hacia el instante en el que la situación sobrepasa al protagonista y representa el nudo del cuento. El Ojo comprende que la forma en que uno reproduce lo observable es un hacer que alimenta y reafirma una visión de mundo. La duplicación de una imagen del mundo, efectuada por la cámara y por presionar un botón con el dedo, nos hace copartícipes (Agudelo 42-43).⁹ La pasividad, producto de su escepticismo, fue el mejor postor al que el Ojo Silva le apostó y

9 Aunque Agudelo hable de “duplicación” y del Ojo como “copartícipe”, no señala la relación entre ambos, sino que toma la representación fotográfica como inmediatez o algo dado.

que al final lo defraudó. Incluso en la inacción y la quietud del testimonio la maquinaria perceptual tiene una relación codeterminante con el imaginario que reproduce, pues depende de principios, de un andamiaje formal que pretende instaurar una inmediatez y que, siguiendo a Klengel, torna cualquier acción en algo ornamental, en ritual, en pura repetición de un marco preestablecido que abole las preguntas sobre lo verdadero y lo bueno, incluso la responsabilidad, para así implícitamente regodearse en el mal (37-49). Al desenmascarar lo inmediato como representación construida, el instante confronta al protagonista con un devenir que se puede interpretar de dos formas: una gira en torno al conocimiento y la otra en torno a los modos de ser.

Sobre el conocimiento se puede decir que abandonar esa sórdida esquina del mundo implica para el Ojo una decisión definitiva. En un intento de resarcir su error el Ojo *se ve obligado* a secuestrar a dos niños para salvarlos. Las circunstancias exigen una convicción, pero al principio vacila: “En algún momento uno de los chulos le sugirió que si allí no había nada de su agrado se marcharan. El Ojo se negó. No podía irse. Se lo dijo así: no puedo irme todavía. Y era verdad, aunque él desconocía qué era aquello que le impedía abandonar aquel antro para siempre” (224). La zozobra que experimenta es desencadenada por un violentarse en el que se conjuga su *ethos* con las circunstancias y se vuelve evidente el dilema kierkegaardiano que nos ponen cara a la modernidad: la supuesta inmediatez es heterónoma, es decir, un absoluto legitimado por una abstracción que privilegia un aparato perceptual y un marco espacio temporal unificados en detrimento de los rasgos individualizantes de un *ethos*; por eso, para reclamar la propia libertad hay que escoger exactamente esa inmediatez que siempre estuvo ahí en nosotros como *aisthesis*.¹⁰ Quizá sería una exageración decir que en ese momento el Ojo Silva se escogió a sí mismo como un absoluto o como una inmediatez que emerge de su personalidad atravesada por la violencia, marcada por el exilio y por su trabajo fotográfico y testimonial. Lo importante es que más allá del destino del protagonista, la violencia une la dimensión de lo estético con una biografía y pone ante los ojos la posibilidad de decidirse éticamente por una inmediatez, por una visión o dimensión estética con implicaciones éticas. Este devenir que, siguiendo a Pérez Bernal, arroja al protagonista con sus tensiones entre patria/exilio, identidad sexual y realidad/sueño hacia lo indiferenciado (18),¹¹ marca el giro hacia una ética

10 Kierkegaard dice que el sujeto solo puede tomar las riendas del devenir cuando deja de confundir la noción de lo general con lo abstracto como inmediatez dada, es decir, uno debe decidirse absolutamente por lo general concreto: “En tanto tú ahora te escoges a ti mismo absolutamente, descubres fácilmente que este sí mismo no es ninguna abstracción o tautología; así puede en todo caso parecer en el instante del orientarse, en el cual uno separa y selecciona hasta que uno encuentra la expresión más abstracta para este sí mismo, e incluso entonces es una ilusión que este sea totalmente abstracto y sin contenido, pues en efecto no es la conciencia de la libertad en general, eso es una determinación del pensamiento; sino que surge por medio de una elección y es la conciencia de este determinado ente libre, que este es sí mismo y ningún otro. Este sí mismo contiene en sí mismo una rica concreción, una multiplicidad de determinaciones, de atributos, en pocas palabras, es el sí mismo estético en su totalidad el cual es éticamente escogido” (782, la traducción es mía).

11 Pérez Bernal aborda el devenir del Ojo desde la filosofía deleuzeana y se centra en el devenir madre, un devenir que solo es posible porque el Ojo “personifica lo indiferenciado”, es decir, el relato y por esta narrativa pone de relieve un “potencial no-condicionado” (18). Mi lectura armoniza con la exploración de Pérez Bernal y comparte

inmanente en el relato de Bolaño, una ética que busca, por un lado, internalizar la contingencia que representa la historia y determina al Ojo. Y, por el otro, enfatiza la responsabilidad crítica ante cualquier forma de representar en el mundo y la maquinaria contingente que lo mueve. La ética inmanente es una ética de lo simultáneo, de lo que fue y pudo ser, así como de lo potencialmente posible y de cada uno de sus modos de representación.

Decidir y devenir es una elección que suspende el sentido común y se vuelca sobre un raciocinio y percibir singular. Esta elección invita a ver intenciones, pero sigue afianzada en el conocimiento. Su dialéctica –esbozada vía Kierkegaard– presupone un límite transcendental o intelecto divino ante el cual todo es errar (769). Por eso, esta violencia que alcanza al Ojo es la misma violencia que siempre lo ha estado esperando y no es fructífera, es la imposibilidad de sobrepasar la certeza. La *verdadera* violencia, por otro lado, es positiva pero no tiene basamento. Reside en los efectos, en el absolutamente querer un destino, pero en un querer que depende del entorno que determina al individuo.

Esta sobreposición de lo trascendental con lo inmanente es clara en el anticlímax. Después de vacilar y de escogerse a sí mismo, la reacción del Ojo cae en lo prosaico y es recibida con humor sardónico:

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando mares (225).

A pesar de cualquier intención pasada o decisión actual, la violencia se precipita gradualmente siguiendo un patrón de acción tan conocido que parece una repetición, automatismo carente de convicción, un destino que ni siquiera amerita ser narrado en detalle. La certeza que puso en marcha el relato se ve así confirmada, su acontecer localizado, pero su sentido es diferido por una redundancia. Si al inicio el narrador vaticinó “habrá violencia”, ahora dice con certeza y con palabras que parecen reproducir fielmente la confesión del Ojo: “hubo violencia”. En lugar de concretar la violencia en una acción excepcional, esconde su singularidad tras un concepto, una idea que sin especificación es repetición semántica reducida al mínimo, sin referente, sin sentido, solo hubo violencia. Se alude a ella, pero la violencia no se narra. Por eso, si la

elementos fundamentales. La diferencia estriba quizás en que aquí relaciono el texto con discursos filosóficos y su idea de modernidad, así como con rasgos estilísticos y un análisis que enfatiza aspectos estructurales. No obstante, cabe mencionar que coincidimos en la relación del Ojo con lo anal y con el ojo de la mente (19-20), en el evento como una atemporalidad, lo indiferenciado como núcleo del relato, el eterno retorno en la representación, y el evento violento como eje de “la configuración simbólica del mundo del Ojo” que lleva un luto inacabable (36). Que la simultaneidad y el evento violento lleven a una ética inmanente y excepcional son dos puntos que Pérez Bernal no explora, pero tienen resonancia con su interpretación.

fotografía no se considera más que una duplicación que pende de un clic arbitrario, el relato carece de nudo (Agudelo 38).

De la misma forma, la fuga tras el evento fatídico da la impresión de ser una parodia de novela de espías como *Wohin röllst du Äpfelchen* (1928) de L. Perutz. El narrador presenta la persecución tediosamente como si no fuera necesario relatar algo tan conocido:

El resto, más que una historia o un argumento, es un itinerario. El Ojo volvió al hotel, metió sus cosas en la maleta y se marchó con los niños. Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús que los llevó a otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. En algún punto de su fuga se subieron a un tren y viajaron toda la noche y parte del día (226).

Al final llegaron a esconderse en otra “aldea” de las muchas que parecen repetirse para el ojo civilizado, irónico y alegórico. Ahí vive tranquilamente, pero con pesadillas. Sueña que lo persiguen, primero, la policía, y al enterarse que no hubo denuncia, los “esbirros de la secta del dios castrado” (227). Pero nadie legitimó ni reafirmó el sentido de su acto valeroso con una venganza. Tiempo después los niños mueren a causa de una enfermedad. El Ojo abandona la aldea y ve lo infructuoso de su viaje: “Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve” (228).

Esta forma de viajar sin alejarse de un orden simbólico y esperar una reacción del mundo que sea un efecto y confirme sus actos como causas, tiene una vena cervantina camuflajeada. El narrador alude al inicio del *Quijote* (1615) cuando afirma que la verdadera historia del Ojo sucede en una “ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (221). Lo que parecería un intento de crear misterio tiene una explicación bastante verosímil, pues no sabe “a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta. Lo cierto es [...]” (221). Este listado, además de vincular el tema de la certeza con el quijotismo, prepara la confirmación de mi diagnóstico. Ante tantas inexactitudes el narrador se exaspera y cuando el Ojo habla de “una deidad cuyo nombre no recuerdo” (222), no se contiene: “En un arranque desafortunado le hice notar que no sólo no recordaba el nombre de la deidad sino tampoco el nombre de la ciudad ni el de ninguna persona de su historia. [...] Trato de olvidar, dijo” (222). La reacción es desafortunada porque no se trata de localizar un suceso, sino de discutir su alcance paradigmático y ejemplar, trastocar cualquier cartografía y desplegar esa India imaginaria donde se entrecruzan, historias, alegorías y ficciones.

En conjunto, los listados, las disyunciones, la búsqueda de la certeza entre un basamento histórico e intenciones quijotescas son estrategias que ponen al desnudo la producción de sentido. El sentido, según Deleuze,¹² es expresado por una proposi-

12 En este párrafo condenseo ideas de *Logique du sens* 7-29, 249-250.

ción, pero no reside en la designación que identifica un suceso en espacio y tiempo, ni en la manifestación de los valores del Yo que profiere la proposición, ni en la significación que establece la carga conceptual, general o universal de la proposición. En lugar de estar afianzado en una cadena causal, originarse en una consciencia, o establecer los criterios de verdad postulando un marco conceptual, el sentido es un efecto que se mueve en las superficies. Es inexistente. No le compete al conocimiento y alude a eventos cuya estructura está marcada por la incertidumbre, tal cual como sucede en el caso del Ojo y con el sentido de su errar. El sentido es heterogéneo a las causas, carece de fundamento y se comporta como una serie de cuasi-causas que nunca se incorporan al mundo. Ahí reside exactamente un efecto de sentido en el cuento de Bolaño, en la imposibilidad de que algo pase, en su impassibilidad porque no es activo ni pasivo, está siempre a punto, pero no termina de suceder. A pesar de la serie interna, es decir, de las intenciones fraguadas por el carácter sedimentado de Mauricio Silva, y también a pesar de la serie externa que progresa como cadena causal, el evento que marcó al Ojo no lleva a una acción concreta que cambió el mundo, pero tampoco es irreal, sino un efecto fantasmático que jamás podrá tocar el fondo causal de un estado de cosas. No propone un orden simbólico definitivo porque el evento, sobre el cual el sentido opera superficialmente, es coextensivo del devenir y se expresa en el infinitivo de los verbos.

La violencia o, mejor dicho, violentarse y violentar son el infinitivo alrededor del cual se desenvuelve la paradójica situación en la que escapar de la violencia es al mismo tiempo un futuro posible y algo real en el pasado. A primera vista, la estructura del cuento parece tautológica: con una generalización que simula una ley natural augura una verdadera violencia que justo en el instante en que sucede no se concreta como uno esperaba, sino que, al contrario, catapulta al público lector hacia lo más remoto del pretérito y remite a la violencia como repetición de lo mismo. La "verdadera violencia" es un nombre que pretende decir su propio sentido, es decir, un sinsentido (Deleuze, *Logique du sens* 84). De esta forma, el anticlímax refuerza lo cotidiano y absurdo de la violencia (Klengel 46) y desarticula la alianza entre el sentido común y *bon sens*. Lo absurdo desmiente un pensamiento que se asume capaz de construir un único mundo en común donde se pueden identificar y medir sucesos, y también prever situaciones futuras para subsumirlas como repetición (Deleuze, *Logique du sens* 96, 141-144).

La yuxtaposición "habrá/hubo" violencia evade la cronología porque el sentido de este evento pertenece al orden simbólico y es real en sus efectos, pero intangible. La violencia futura, que sin embargo pertenece simultáneamente al presente y al pasado, confronta a las y los lectores con modos verbales. Lo hipotético del futuro y lo que se ha vuelto necesario como parte del pasado son variedades modales de un mismo infinitivo que el texto plantea como verdad eterna: violentar/se o, en otras palabras, "violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción" (Agudelo 42). El sentido que se le da a este violentar/se afecta al estado de cosas como un atributo que nunca

incide en la serie física, subsiste en el lenguaje porque independiente de su actualización (Deleuze, *Différence et répétition* 33-37, 47). Por eso el destino del Ojo es, en términos estoicos, fatal, pero no necesario. Aunque la violencia sucederá y reafirmará el evento, la relación entre la proposición y su futura efectuación es contingente (Bobzien 66). Lo único que puede controlar el Ojo, lo que es también su responsabilidad y está en sus manos además de las acciones, es la manera de representar esas actualizaciones y sentido que van de proposiciones a efectuaciones contingentes, de establecer un caso a desarrollarlo en narración.

El evento como instante inapresable sirve para construir una epifanía literaria, pero también para neutralizarla. Los múltiples sentidos y temporalidades singulares que el evento puede desplegar reducen lo sucedido a una mínima expresión. Por eso el evento nunca sucede ni se narra concretamente, sino que es pasado y futuro, un instante movible o verdad eterna que, como la flecha, crea la línea recta en su trayecto hacia su blanco (Deleuze, *Différence et répétition* 79, 172). De forma similar, las estrategias narrativo-epistémicas que estructuran el relato se precipitan hacia un fin y en su progresión presuponen un andamiaje formal que crean y reafirman con la representación. Incluso, como las intenciones del Ojo Silva revelan, el trayecto puede dejarse de lado para fijar la mirada en la ambivalencia.

El errar –tanto en el sentido de equivocarse como de vagar por distintos mundos imaginarios– indica que ya no se trata de identificar una serie y seguir su progresión para ordenar el mundo, pues el evento infinitivo difumina cualquier marco conceptual, cualquier efectuación, o cualquier intención de un Yo (Deleuze, *Logique du sens* 67-69, 177). Por eso, el evento que vive el Ojo desencadena una voluntad previa a la determinación de un campo simbólico: “Yo intentaba mantener una sonrisa en la cara (una cara que ya no me pertenecía, una cara que se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento), pero en mi interior lo único que hacía era maquinara. No un plan, no una forma vaga de justicia, sino una voluntad” (224). Esta voluntad desprovista de vehículo agencial, de rostro, de un intelecto que planee o intuya una forma de justicia, acabará por desvanecerse errando y defraudando a su agente. Por eso, aunque “la situación concreta pone fin a la abstracción moral que constituye el principio de no violencia” del Ojo, su acción no resulta –al contrario de lo que sostiene Hartwig– la afirmación de una “moral universal” (55-56).¹³ El Ojo actúa como un agente acrático, sin control racional, solo voluntad propulsada por la violencia que

13 Aunque mi interpretación coincida con Hartwig en que las primeras cinco palabras del texto instauran una débil certeza (57) y que la situación concreta acciona al Ojo, Hartwig parte de una ética deontológica, es decir, de un cúmulo de valores que se aplican independientemente de hechos que no se confunden con el deber moral. Este universalismo gira en torno a los hechos que son verificables por todos y “las personas involucradas son completamente conscientes de los aspectos moralmente relevantes de sus acciones, no tienen un interés propio en su juicio moral (es decir, podrían universalizarlo) y son libres de estados mentales anormales” (49). Pero como sabemos, el Ojo no puede aplicar el imperativo categórico porque la situación lo conmociona y transforma. Moldea este *ethos* y le permite vislumbrar un mundo posible que no se actualizara. Lo virtual es accesible porque, como apunta Hartwig, las narrativas de Bolaño generan lo virtual con sus fragmentos, esbozos, elipsis y polifonía (51).

viene acarreado. Su acción no puede universalizarse, pues es parte de su errar como latinoamericano. Sin embargo, permite vislumbrar un potencial de formas infinitas y heterogéneas que cohabitan en el plano virtual (Deleuze, *Logique du sens* 122-23). El instante violento propicia o solo se puede entender como el núcleo de un desfase modal, un quiebre a partir del cual se despliegan conjugaciones o versiones de un evento, una ruptura que solo deja un infinitivo como asidero. De ahí emerge la fatalidad como articulación contingente e iterativa de pasado, presente y futuro, y torna a la violencia un: "principe mobile immanent d'autounification" (125).

Reconstruir nuevamente la historia del Ojo lleva a la ambivalencia. Sus disyunciones, variaciones e intertextualidad dispersiva acumulan interferencias hasta producir un ruido blanco del cual emerge un infinitivo como punto de convergencia para expresar un sentido y conjugar acciones (Deleuze, *Logique du sens* 214-215). Por ello, la discusión que Bolaño articula narrativamente abarca nociones de testimonio, memoria, y olvido, e implica un querer ese destino ineludible (*Logique du sens* 177) en y por medio de una narración que universaliza, sobrepone series modales sobre un evento y manipula el orden simbólico.

Literatura, política y ética excepcional

La acronía e indeterminación del evento junto con su potencial para establecer un orden simbólico son inseparables de la *captatio benevolentiae* que les abrió paso. Su retórica anuncia un estilo que por sus raíces en la performance de la oratoria tradicionalmente se considera imbuido con una perspectiva singular y con poderes legales constitutivos (Eden 17-18). Por eso, el relato pone ante nuestros ojos lo excepcional de un caso. Pero ¿significa esto que el Ojo nos exhorta a desear lo excepcional del caso y su verdad? Para explorar esta pregunta es necesario alejarse un poco del texto, dar un salto hacia especulaciones más generales y mostrar cómo el cautivar a una audiencia y hacerse de su comprensión sirve en el texto para instaurar un estado de excepción, cuyas implicaciones teóricas involucran recepción estética, lo ejemplar en la literatura y teoría política.

Pensar el relato de "El Ojo Silva" bajo el signo de la excepción permite afinar las consideraciones sobre la transformación que llevó al Ojo de la frente al vientre, de la visión analítica hacia el conocimiento visceral, de la razón fría al *pathos* racionalizado, a la corporalidad del pensamiento. Más que una lectura alegórica que permanece en lo abstracto, el evento perfila una implosión que succiona las líneas temporales y podría pensarse en los términos de la lectura figural para explorar sus consecuencias poéticas. De acuerdo con Auerbach, el concepto de figura fusiona persona y sucesos, e identifica tanto historia como profecía en el relato que los une. Esto significa que, en un contexto apegado al dogma cristiano, por ejemplo, la articulación factual y su cronología representan bajo los ojos de la lectura figural la repetición de una verdad eterna. Al convertir

a un personaje en envase de una figura *bíblica*, su historia adquiere dimensiones simbólicas que permiten reafirmar una verdad. Es la verdad vuelta carne, es un llenar el andamiaje de la realidad con un símbolo. Pero esta lectura no despoja a sus personajes de la capacidad para actuar por sí mismos ni sufrir, más bien les confieren la capacidad de incidir en lo simbólico y lo real, en las dos series que definen a la violencia. Desde este punto de vista se podría decir que el caso de “El Ojo Silva” apela a un modo de lectura figural secularizado. Manipula lo simbólico con un principio inmanente o, en otras palabras, con una epifanía infructífera e incierta, pero verdadera. La violencia inescapable no responde a un andamiaje formal y simbólico *a priori*, sino que al ser epifanía abole cualquier noción previa para extender a través de tiempo y espacio su orden. Por eso, Mauricio Silva se ve obligado a intentar cambiar el mundo.

No obstante, es imposible instaurar esa verdad simbólica porque sobrepasa al protagonista. *Él* actúa sin convicción, sin conocimiento o certeza que le permitan instanciar un orden en el mundo de las causas porque la verdad simbólica lo envuelve, pero surge fuera de él. Emanada del encuentro que sucedió en la India imaginaria y fuera de un espacio factual en el que el Ojo podría haberse orientado usando su sentido común. Emanada del error, del instante indeterminado en el que se vacila entre órdenes simbólicos. En ese devenir errante la necesidad encandila al Ojo con destellos de poder soberano que apuntalan lo excepcional del relato.

El poder soberano constituyente al que recurre el Ojo se relaciona, como argumenta Ferman, con los actos violentos sacrificiales y fundantes de las dictaduras del Cono Sur (157-159), pero esa referencia a lo trascendental, así como la idea de afirmar tener razones para actuar es erróneo y desmantelado por la condición errante del Ojo y su negativa a imponer una razón y sus principios. Más bien ese verse sobrepasado, ese “rapto” en el sentido de “pensamiento que todavía está expresado en sentimientos, afectos, actualizaciones corporales” (Ferman 156) indica cómo el “Ojo no ha podido evitar lo político, ha sido atravesado por ello, y su ego ha quedado fijado en el evento,” (158), en la “repetición infinita” (159), en verse en esa representación “así mismo y a su generación” (169). Era inevitable y la única salida al círculo vicioso de la violencia es errar, cambiar de perspectivas, vacilar entre imágenes del mundo, y, a pesar del escepticismo, caer en circunstancias excepcionales que hagan desear otro mundo, aunque sea inalcanzable.

Lo excepcional enfatiza la paradoja del relato y la contraposición entre violencia trascendental e inmanente. Esto se puede observar en cómo las leyes con las que se rige (intentar escapar de la violencia y saber que va a errar) se suspenden, pero siguen en pie en un estado de indistinción entre ley y hechos (Agamben, *Homo sacer* 18, 35, 51). El instante que por su violencia sedimentada sobrepasa al Ojo lo imbuje con poder soberano sobre una vida despojada y pura. Sin embargo, ese poder soberano que sirve como umbral hacia una virtualidad de la que se puede extraer cualquier norma (*Homo sacer* 55), depende de la responsabilidad del otro, de su necesidad y justicia. El otro que motiva al Ojo a actuar, es decir, los niños que busca rescatar junto

con el cuerpo del Ojo atravesado por vivencias violentas fundamentan una soberanía inmanente. La interacción entre cuerpos y series distintas revelan una singularidad sin representación y nos confronta con una necesidad que no se descubre por medio de la razón, sino es una violencia que afectó al pensamiento del protagonista: es la visión de Diana que transforma.¹⁴

Esta transformación necesaria no reconoce ley, sino un caso excepcional exento de la aplicación de la norma, así que lo que está en juego en el estado de excepción es el límite al que alude la paradoja del errar en el relato, es decir, es una relación a la realidad que busca actualizarse y cambiar con las vicisitudes, es un orden que se extrae de lo virtual (*Agamben, State of Exception* 24, 31). Por eso, la violencia hacia la que se precipita el relato, más que verdadera, es constituyente. No refiere a un tipo de acción humana que se captura e inscribe en el orden jurídico, sino que es previa a la ley y es el centro del conflicto alrededor de una situación en la que la ley por necesidad no aplica, pero sigue en pie (*State of Exception* 70). Al no poder aplicar sus leyes en una situación concreta que lo sobrepasa pero mueve a actuar sin comprender, el Ojo erra en el sentido de vagar entre marcos conceptuales y entra en un espacio de indeterminación y potencia virtual (39, 59-60), el espacio de la excepción desde el que puede vislumbrar algo más allá de lo factual y necesario, pero esta excepción es una construcción inmanente proyectada gracias al vacilar entre lecturas y dimensiones simultáneas.

Aunque en un contexto literario sea más común hablar de ejemplaridad, la cual se puede entender como una función en la que un suceso pasado se relaciona con un caso presente usando una retórica persuasiva que ilustra un problema y su posible solución (Haug 264), la excepción es su negativo. Excepción y ejemplo están situados simétricamente uno frente a otro. Ambos son exteriores al caso establecido como norma. Mientras el ejemplo expone su pertenencia a la norma, la excepción niega su pertenencia y se extrae de su marco interpretativo. Ambos, no obstante, moldean este proceso de generalizar para entender el mundo (*Agamben, Homo Sacer* 21-22). Ese mundo, caracterizado por la ambivalencia, se vuelca en la imposibilidad de decidir y nombrar, se torna indecible e indecidible. Por eso, "Ojo Silva" dirige la mirada más allá del horizonte implicado por un lenguaje y un repertorio narrativo. Deja atrás la autoridad performativa de la voz narrativa, o el régimen de verdad de un marco conceptual. Pone ante los ojos un devenir errante, que recuerda al devenir iletrado que propone Prieto: más allá de la búsqueda de lo sublime, centrada hoy día en el encuentro con el otro, y de los intentos ilustrados de hacer legible el mundo por medio de traducciones (234), el motor del relato es una "imaginación intempestiva" (39) que se vuelca sobre sí misma para contradecirse en el final: "Y el Ojo se rio sin

14 Aquí me alejo de la interpretación de Agudelo, para quien la epifanía del Ojo representa el perfeccionamiento de una poética que busca instaurar un efecto (43) y es igualmente conquista de la soberanía (39). Esta unión entre lo perfecto y la soberanía presuponen lo trascendental y pasan por alto el errar, es decir, no consideran que la estructura del Ojo implica lo simultáneo y variaciones sobre un evento siempre-ya-sido. La soberanía que conquista el Ojo no sirve para instaurar un orden, más bien apuntala un "potencial no-condicionado" (Pérez Bernal 18).

dejar de llorar” (228). La repetición, que la primera vez traía tragedia y la segunda comedia, ahora deja atrás el adagio marxista al que Bolaño (510) da rienda suelta en *Los detectives salvajes* (1998) y se vuelve pura simultaneidad, error, “paciencia de la contradicción” (Prieto 44), *pathos* en lo impasible de la violencia.

En resumen, con mi lectura he mostrado que lo excepcional no surge de la fuerza y medios de un héroe o un tirano, sino de una construcción y una poética que coquetea con lo simultáneo, con los sentidos desplegados a partir de un suceso que no parece tener un origen, ni pertenecer a un mundo unívoco, pero que atraviesa a un personaje. Esta correlación entre variaciones y un evento predeterminante, es decir, este motor inmanente solo se puede entender si uno parte de un análisis de los rasgos estilísticos y estructurales. Dentro de este entramado el exordio tiene un papel fundamental, pues define un caso, menciona la ley ante la que este se subsume y revela el alcance epistémico de la exploración: se busca una certeza en medio de un mar conversacional. Esta certeza es sumamente frágil. Se desprende tanto de la tensión entre *ethos* y mundo como de las variaciones simultáneas propulsadas por la *captatio benevolentiae*. Además, este constante movimiento variacional implica un núcleo indeterminado que nutre las variaciones y pone en duda cualquier orden simbólico y sus fundamentos epistémicos. Esta ambivalencia, que en el caso de la literatura posmoderna está hermanada con cuestiones ontológicas, permite separar la repetición conceptual y lo comparable en una biografía de sus sentidos, así que permite desplegar una alegoría, una versión fantasmática que flota sobre lo factual y conceptual y por eso acciona una transformación en el plano simbólico. Dicha transformación no instaura una perspectiva privilegiada, sino que se centra en el error como único devenir posible, cómo un transcurso en el que un individuo como el Ojo vive a lo largo de su vida la violencia hasta que lo sobrepasa y lo obliga a actuar, a dar cuerpo a esa influencia de la violencia que viene acarreado consigo y acumulando. Por eso el Ojo deja de ser el ojo cartesiano de la mente, el cual puede decidir un curso de acción antes de experimentarlo porque las experiencias posibles son finitas a ojos del sentido común. Se convierte en un Ojo en continua relación con un entorno y vivencias que lo hacen visceral, le dan concreción. El Ojo escoge su propia inmediatez y su predeterminación absolutamente, es decir, vuelve absoluto el aquí y ahora. Se hace de su presente porque el instante potencialmente infinito lo horrorizó y lo transformó como Acteón: un descubrimiento cambia su postura como cazador de fotos y lo hace sucumbir ante la violencia que perseguía, una violencia que inicia como acontecimientos históricos, pero desemboca en el modo representacional de la cámara. Historia y testimonio fotográfico pertenecen a categorías distintas, así que el relato se mueve entre planos heterogéneos, entre historia, imaginarios, epistemología y representación. Justamente en este vacilar y error reside lo excepcional entendido desde la inmanencia como capacidad para acceder a un potencial virtual, a un plano de indeterminación desde el que se puede manipular un orden simbólico. Esto quiere decir que solo por medio de una construcción que muestre lo simultáneo y contraponga versiones es posible delinear lo virtual para tomar de ahí una de sus posibilidades,

para enfocar un modo de representación o un modo de acción. Ahí reside la unión entre lo estético y ético, entre literatura posmoderna y el momento de indecisión del poder soberano: en la modalidad, en regímenes distintos sobre lo posible, necesario y asequible, en cómo la certeza y su marco epistemológico se ponen en duda, impulsan variaciones en niveles heterogéneos del relato y terminan entronando una ambivalencia o quizás univocidad de ser, es decir, un verbo que se dice de la misma forma para todos los regímenes discursivos y ficcionales, para la violencia que fue y no fue.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. California, Stanford University Press, 1998.
- . *State of Exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2005.
- Agudelo Molina, Gloria. "Sobre "El Ojo Silva" de Roberto Bolaño; o el destino *fue* la violencia". *Letra anexa*, n° 1, noviembre, 2015, pp. 35-48.
- Alvarado S., María y Francisco Romero. "La influencia del exilio y la construcción del personaje central en 'El Ojo Silva'". Ed. Felipe Ríos Baeza. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México, Eón, 2010, pp. 154-163.
- Andrews, Chris. "Algo va a pasar". *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Potiers, Centre de Recherches Latino-américaines, 2005, pp. 33-40.
- . "Epifanías e Inminencia en los cuentos de Roberto Bolaño". *Bolaño en sus cuentos*. Eds. Paula Aguilar y Teresa Basile. Leiden, Almenara, 2015, pp. 27-42.
- Auerbach, Erich. "Figura". *Archivum romanicum*, n° 22, 1938, pp. 436-489.
- Bobzien, Susanne. *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*. Oxford, Clarendon, 1998.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 2005.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- . "Los perdidos". *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- . *Cuentos*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Bruno, Giordano. *Cabale du cheval pégaséen*. Trad. Tristan Dagron. París, Les Belles Lettres, 1999a.
- . *Des fureurs Héroïques*. Trad. Paul-Henri Michel. París, Les Belles Lettres, 1999b.
- Candia Cáceres, Alexis. "Todos los males el mal. La 'estética de la aniquilación' en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura*, n° 76, 2010, pp. 43-70.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. París, Présence africaine, 1956.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París, PUF, 1968.
- . *Logique du sens*. París, PUF, 1969.
- Eden, Kathy. *The Renaissance Rediscovery of Intimacy*. Chicago, University Press, 2012.

- Erasmus. *Das Lob der Torheit*. Trad. Alfred Hartmann. Wiesbaden, Panorama, 2003.
- Erle, Michael. "Psychagogie und Erkenntnis (Kap. 10-12)". Ed. Otfried Höffe. *Aristoteles: Poetik*. Berlín, Akademie, 2009, pp. 123-140.
- Ferman, Claudia. "Cuerpos masculinos en devenir: Sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez)." Eds. Mabel Moraña, Ignacio Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones*. Fráncfort/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 151-171.
- Gautier, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. París, Gallimard, 2002.
- González, Daniuska. *La escritura bárbara*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- Hartwig, Susanne. "Diversidad y relativismo (moral): dos cuentos de Roberto Bolaño". Ed. Susanne Hartwig. *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?* Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 45-68.
- Haug, Walter. "Exempelsammlungen im narrativen Rahmen: Vom >Pancatantra< zum >Dekameron>". Ed. Walter Haug y Burghart Wachinger. *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 264-287.
- Hennigfeld, Ursula, editora. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Madrid/ Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Kierkegaard, Sören. *Entweder-Oder*. Trad. Heinrich Fauteck. Múnich, DTV, 2005.
- Klengel, Susanne. *Jünger Bolaño*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Londres/Nueva York, Routledge, 1992.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity*. Durham y Londres, Duke University Press, 2011.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". Ed. Celina Manzoni. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 17-32.
- Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario. "Lo indiferenciado y el devenir en "El Ojo Silva" de Roberto Bolaño". Eds. íd. y María L. Bacarlett Pérez. *Devenires de la literatura y la filosofía*. México, UAEM-Eón, 2014, pp. 17-42.
- Pippin, Robert. *The Persistence of Subjectivity*. Cambridge, University Press, 2005.
- Poblete Alday, Patricia. *Bolaño: Otra vuelta de tuerca*. Chile, Universidad Academia de humanismo cristiano, 2010.
- Poe, Edgar Allan. "The Black Cat". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. Gary Thompson. Nueva York, Norton, 2004, pp. 348-356.
- Prieto, Julio. *La escritura errante*. Fráncfort, Vervuert, 2016.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París, Seuil, 1990.
- Ríos Baeza, Felipe. *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen*. Valencia, Tirant humanidades, 2013.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, University Press, 1980.
- Stierle, Karlheinz 2012. *Text als Handlung*. Múnich, Fink.
- Zavala, Oswaldo. 2015. *La modernidad insufrible*. Carolina del Norte, Studies in the Romance Languages and Literatures.

El Museo de Arte Contemporáneo y la Guerra Fría: Nemesio Antúnez director

The Museum of Contemporary Art and the Cold War: Nemesio Antúnez director

Matías Allende Contador
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile
matias.allende@ug.uchile.cl

Enviado: 12 junio 2020 | **Aceptado:** 23 noviembre 2021

Resumen

La dirección de Nemesio Antúnez entre 1962 y 1964, y las administraciones que le siguieron en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), son un caso ejemplar de las dinámicas político-culturales desarrolladas durante la Guerra Fría. Este artículo analiza esta gestión museal desde la historia intelectual y la historia cultural, trabajando las redes de pensamiento que rodearon a Antúnez y la disquisición entre su programación y la influencia norteamericana en ese momento, atendiendo a cómo el MAC se involucró en la guerra fría cultural. De esta manera se busca aportar al conocimiento de las tramas institucionales que se dieron entre la intelectualidad periférica y los centros metropolitanos durante uno de los periodos claves del siglo XX, presentando ciertos programas expositivos que respondieron al impulso de los EE. UU. de inserción ideológica.

Palabras clave: Nemesio Antúnez, panamericanismo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Guerra Fría, Organización de Estados Americanos.

Abstract

The direction of Nemesio Antúnez between 1962 and 1964, and the administrations that followed him at the Museum of Contemporary Art (MAC), are an exemplary case of the political-cultural dynamics developed during the Cold War. This article analyses this museum management from the perspective of intellectual history and cultural history, working on the networks of thought that surrounded Antúnez and the conflict between his programming and the North American influence at that time, paying attention to how the MAC became involved in the cultural cold war. In this way, the aim is to contribute to the knowledge of the institutional networks that existed between the peripheral intelligentsia and the metropolitan centers during one of the key periods of the 20th century, presenting some exhibition programs that responded to the impulse of the USA for ideological insertion.

Keywords: Nemesio Antúnez, panamericanism, Museum of Contemporary Art of University of Chile, Cold War, Organization of American States.

Introducción

En 1962 Nemesio Antúnez (Santiago de Chile, 1918-1993) asumió la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC). Para entonces, ya era reconocido como un importante artista nacional, fundador del “Taller 99” y de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su relación con la Universidad de Chile era más bien peregrina y la noticia de su nombramiento por parte del rector Juan Gómez Millas (Santiago de Chile, 1900-Maitencillo, 1987) no pasó desapercibida.

Antúnez llegó con un programa que continuaba ciertos ejes programáticos de su predecesor Marco Bontá (Santiago de Chile, 1899-1974), como la exhibición de artistas nacionales activos y la mirada continental del Museo. Desde su primer mes de trabajo entró en contacto con creadores e intelectuales relevantes de la década de 1960 a nivel regional, además de generar un diálogo contundente con los Estados Unidos de América. Estos vínculos no solo reforzaron la programación del MAC, sino que también acrecentaron su colección y permitieron la organización de nuevos eventos artísticos. Sin embargo, la gestión de Antúnez fue breve, pues en diciembre de 1964 dejó el Museo para hacer uso de una beca de formación en los EE. UU., y a los meses fue nombrado agregado cultural de Chile en dicho país, cargo en el que capitalizó los contactos establecidos durante su dirección en el MAC. En 1968 su agregaduría se coronaba con el envío de la exposición “De Cézanne a Miró” al MAC. Esta muestra, organizada por el Museum of Modern Arts de New York (MoMA), fue utilizada por el gobierno estadounidense y el propio Museo como un programa de investigación de las dinámicas socioculturales en Latinoamérica, y generó informes acuciosos de la realidad de cada una de las ciudades donde se recibió (hoy en los archivos del MoMA).

La política exterior de los EE. UU. a partir de la posguerra, estaba basada en una confrontación ideológica y económica con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética (URSS); fue un periodo en el que ambas potencias luchaban por asegurar zonas de influencia estratégica en el mundo, una tensión que duró varias décadas y que se denominaría como Guerra Fría. Durante dicho periodo la intelectualidad latinoamericana, y en general del Tercer Mundo, se dirimía entre las opciones de capitalismo, socialismo y quienes proponían una fórmula distinta para los “países no alineados”. Fue así como el campo cultural, y el intelectual en específico, también se planteó como un campo de batalla.

En efecto, la década de 1960 trajo para el mundo occidental una nueva ola modernizadora que alcanzó al campo cultural, particularmente en las ciudades latinoamericanas, y como ejemplo de ello, está el hecho de que sus centros de extensión artísticos y culturales crecieron. Fue la época en que las relaciones internacionales y los intercambios en general se veían favorecidos por los nuevos medios de comunicación, y el avión ya no era un medio de transporte para excéntricos. Dicho proceso

no se desarrolla al margen de la Guerra Fría, y se ve impactado en lo inmediato por el acuerdo interamericano “Alianza para el progreso”, firmado en 1961. Es decir, durante la Guerra Fría, los museos y espacios exhibitivos fueron lugares donde se disputaban hegemonías culturales en Latinoamérica.

Este artículo propone relacionar la historia del MAC y de la Universidad de Chile durante la gestión de Nemesio Antúnez con las políticas culturales que se desarrollaban desde organismos multilaterales e instituciones museales de posguerra. Ver la trayectoria de Antúnez desde que asumió en el MAC hasta su función como agregado cultural nos permite entender –desde la historia del arte y la historia intelectual–, cómo EE. UU. se posicionó indefectiblemente como el eje principal del pensamiento visual en Chile. Veremos en una trama de larga duración cómo desde los intereses económicos de una oficina como la Panamerican Union, se fue reforzando la idea de Hemisferio Occidental que durante la Guerra Fría eclosionó como influencia programática en el campo cultural latinoamericano. Atisbamos que en un contexto como ese, los deseos particulares, como el de Antúnez, deben leerse en constante negociación política con un debate ideológico mayor –propio de la época– y que, también, corresponde dar cabida a esas negociaciones en el análisis de las tramas institucionales e intergubernamentales que se desarrollaron entre EE. UU. y los países latinoamericanos. La revisión de documentación primaria de la época y los estudios más sobresalientes sobre guerra fría cultural (Fox, Guilbaut, Stonor), permiten sostener que nuestra región ha sido un lugar de disputa cultural relevante para los EE. UU., inclusive –y esto ha sido menos estudiado– durante las primeras décadas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y, a su vez, identificar las formas específicas de cómo esto se produjo en Chile.

La casa de enfrente. El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile

El Museo de Arte Contemporáneo, fundado en 1947, es el primero en denominarse “contemporáneo” en toda América Latina. En este trabajo nos concentraremos en el periodo en el que Nemesio Antúnez asumió como segundo director del Museo, a inicios de 1962, hasta más allá de su salida en 1964. Desvinculación más bien nominativa, pues su influencia y capacidad de articulación, tanto de programas exhibitivos como de visibilización de la institución, siguió presente hasta 1968. Es un recorrido de seis años en la historia del MAC y de la Universidad de Chile, desde que él empezó a entender cómo funcionaba el Museo hasta la exposición “De Cézanne a Miró”, que gestionó desde su agregaduría cultural en EE. UU.¹

¹ Para las primeras décadas de la posguerra, Chile era un país con un cierto grado de estabilidad, por el asentamiento de sus políticas nacional-desarrollistas de baja intensidad. La Escuela de Artes de la Universidad Católica, así como sus fundadores (profesoras y profesores), responden a una necesidad de modernización de la Universidad de Chile,

La creación del MAC fue uno de los hitos celebratorios del centenario de la Universidad de Chile durante el largo rectorado de Juvenal Hernández, que se extendió entre 1933 y 1953. El Museo, así como todos los organismos de divulgación plástica, estaban aglutinados en el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), que nació con la finalidad de compartir lo que se producía y pensaba sobre las artes nacionales (e internacionales en menor medida) con el gran público. Para 1961 –periodo que convoca este estudio– ocurre un cambio en las definiciones del IEAP, pasando a señalar que, aun cuando ya lo hacía de facto desde su fundación, el Instituto debía promover: “[...] el crecimiento y difusión de las artes plásticas vivas nacionales y extranjeras” (“Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo”).

La llegada de este artista no fue del todo bien recibida en la Universidad de Chile. A Antúnez le pesó el hecho de venir de la carrera de Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, de fundar en 1956 un taller privado, el mítico Taller 99 y, en 1959, junto a otras y otros relevantes intelectuales y artistas, la Escuela de Artes de su casa de estudios. Sin embargo, en menos de tres años dejó la institución que creó para dirigir un museo en la casa de estudios “de enfrente”. Lo cierto es que este no fue el primer contacto con la Universidad de Chile, pues en 1955 había sido nombrado profesor de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas, mismo organismo y cátedra donde Marco Bontá, fundador del MAC, hacía clases. No fue esta la única similitud entre la gestión precedente y la de Antúnez, sin embargo, asomaron también las discrepancias, lo que se reflejó en una relación que distaba bastante de ser amistosa.

Las tensiones se palpan en una carta con fecha 28 de marzo de 1962, donde Bontá pide explicaciones por el nombramiento de su sucesor. Bontá dudaba de las capacidades de gestión de Antúnez, así como había dudado de sus competencias al ser nombrado para la cátedra en Artes Aplicadas. En un Acta del Consejo de Facultad de Bellas Artes, se le explicó a Bontá que no fue decisión de ese organismo sino que, más bien, fue Juan Gómez Millas, rector en ese entonces de la Universidad de Chile, quien lo designó para el cargo. Esto tiene varias implicancias, no solo porque fue la máxima autoridad de la institución quien le da el espaldarazo a Antúnez, sino también un excolega de Bontá en las Misiones Pedagógicas chilenas en Caracas (Allende). Es decir, una persona que perteneció al mismo grupo de intelectuales y artistas chilenos que crearon institucionalidad cultural en el país caribe bajo el principio de americanidad. Pareciera ser que Antúnez representó para Gómez Millas nuevos bríos para una tarea política de gran escala que Bontá ya no era capaz de encabezar.

El proyecto de Antúnez se desarrolló, por lo tanto, en el rectorado de Juan Gómez Millas, gran defensor de la autonomía universitaria y del cultivo de las ciencias en la sociedad. Gómez Millas compartía con su predecesor (Juvenal Hernández) la idea de que la universidad no debía politizarse, propugnando por una institución superior

esta última una institución moderna pero conservadora en su estructura docente (Berríos y Cancino). Esa necesidad se expresa en la contratación de Nemesio Antúnez como director del MAC.

que no estuviese por la resolución de las necesidades inmediatas de la sociedad, sino más bien por allanar una dimensión espiritual y humanística. En términos concretos, lo cierto es que esa concepción de la autonomía universitaria se fue debilitando hacia el ocaso del rectorado de Gómez Millas (1953-1963), y que las pugnas políticas se hacían más fuertes y coléricas en sus diversos espacios. Este clima se verá reflejado en la programación del MAC y el devenir de Antúnez en la institución.

Los años de Antúnez a la cabeza del MAC significaron la conquista de una escena que, si bien lo reconocía como pintor, desconfiaba de él como gestor, ya que estaba lejos de la antigua y fundacional Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.² En esto ayudó la idea de bien público que seducía a Nemesio Antúnez, para quien el objetivo de acercar el arte a la gente fue central. Esta llegada a las grandes audiencias –diríamos hoy– se corona con su mítico programa de televisión abierta *Ojo con el arte*, emitido durante la Unidad Popular y que luego regresaría en la década de 1990. Un gesto ineludible y decisivo en este sentido fue la “Exposición de Arte en San Gregorio” de 1963, cuando Antúnez, contra cualquier principio contemporáneo de conservación, llevó más de cien piezas de la colección del MAC a un centro social de la población San Gregorio. Con ello hizo efectivo el desplazamiento del Museo hacia personas sin formación especializada, generando nuevas audiencias para el arte contemporáneo.³ Así, en un solo movimiento redefinió las políticas exhibitivas predominantes en aquel entonces. El apoyo del Gobierno fue indudable y la visita sorpresiva del presidente Jorge Alessandri permitió una visibilización contundente en la prensa de la época.

Otro hito importante en la trayectoria de Antúnez fue la “Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile”. Lo cierto es que no hay cartas donde se involucre de facto a Nemesio Antúnez en la organización de la exposición, pero es un hecho que fue durante su gestión que ingresaron alrededor de ciento nueve obras provenientes de esa muestra (de las cuales no todas se encuentran actualmente en los depósitos del MAC). La exposición fue organizada por el Comando de Artistas y Escritores Allendistas en apoyo al candidato del Frente de Acción Popular de ese entonces, Salvador Allende, y realizada durante septiembre de 1964 en el edificio España del centro de Santiago. Las obras iban desde pinturas a esculturas, con libros y partituras de autoras y autores relevantes de la intelectualidad internacional que compartía un ideario de izquierda. Todas las obras debían, después de desmontada la muestra, pasar a la Universidad de Chile.⁴ La exposición tuvo bastantes contratiempos –propios de periodos de candida-

2 El cargo, al ser de confianza y asignación directa, no permitía que las asociaciones gremiales tuvieran mucha voz para incidir en quién sería el director de uno de los museos más importantes del país y el más importante para las y los artistas vivos.

3 Se exhibieron obras como *Sylvia* de Marta Colvin, *Vagabundo* de Enrique Zañartu o *Gato cazando* de Eduardo Martínez Bonati, todas ellas baluartes de la colección del MAC, en medio de un conjunto habitacional improvisado a mediados del siglo xx en Santiago de Chile, lejos de su centro histórico y económico.

4 Si bien quienes comandaron esta exposición fueron Fernando Daza y Helvio Soto, según el secretario personal de Allende, Osvaldo Puccio, la idea de la exposición fue del propio candidato y, probablemente, los pasos a seguir

turas, especialmente en una elección tan significativa como la de 1964-. Las obras, con un fuerte contenido político, versaban por lo general sobre tópicos relacionados con la clase trabajadora: la explotación patronal, la obsolescencia del campo y la desigualdad estructural en América Latina. Fue tal la politización de esta muestra que se realizó un manifiesto, firmado por las y los artistas participantes y con circulación en la prensa de la época, donde se apelaba a una democratización real de las artes que, según quienes firmaban, estaban cooptadas por las elites.⁵

Además de estos hitos de gestión, Antúnez creó, junto al economista y bibliófilo Flavián Levine (Valparaíso, 1917-Santiago de Chile, 2006), la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, un organismo sin fines de lucro conformado por privados que, en su vinculación con empresas, permitieron la obtención de recursos para realizar la programación del Museo y generar premios tanto en los salones como en las bienales que ocurrieron dentro del MAC. Antúnez y Levine probablemente se conocieron para la organización de las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal, las que se desarrollaron entre 1959 y los primeros años de la década de 1970. Estas seguían fuertemente el pensamiento estético democratizador de Antúnez:

El criterio es el de Feria, por lo tanto no hay discriminación en cuanto a estilos, ni calidad, TODO EL MUNDO EXPONE, siempre que no sea un producto comercial, debe ser arte aunque sea aplicado. Se aceptan ceniceros de esmaltes, pero no ceniceros con cabeza de piel rojas ni en forma de neumáticos. Se acepta pintura ingenua, culta e inculta, puestas del sol hechas por pintores con boina, se expone en suma todo lo que tiene un fin artístico, aunque no esté logrado, es una Feria (6 de abril de 1963).

Dicho espacio también congregó a mecenas y personas curiosas del arte, como Agustín Edwards y su esposa María Luisa del Río Fernández. Ellos, sumados a Levine y, por supuesto a Antúnez como comunicador con la escena artística local, serán de suma relevancia para la vinculación con los EE. UU.

Panamericanismo, interamericanismo

Para comprender el poderío de la influencia cultural de los EE. UU. sobre América Latina, es necesario trazar el derrotero de dicho vínculo, el cual se inició como una relación de política comercial, pero que se va complejizando con un entramado cada vez más fuerte entre narrativas ideológicas y dinámicas geopolíticas mundiales.

tras cerrada la muestra también fueron idea suya. Puccio fue entrevistado por Felipe Quijada para la ponencia "Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, un antecedente del proyecto cultural y artístico de la Unidad Popular", presentada en el II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes, organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte, Museo Roca, Buenos Aires, 2014.

5 Comando de Artistas y Escritores Allendistas, "Manifiesto". *El Siglo*, 23 de julio de 1964, p: 9-11.

Esto hace necesario volver al concepto mismo de panamericanismo, el que tiene su origen en la Conferencia Internacional Americana, que se realizó en Washington entre los últimos meses de 1889 y los primeros de 1890, sin embargo, era un concepto que ya estaba en boga entre la intelectualidad y la prensa continental, inclusive José Martí en su misiva publicada en *La Nación* de Argentina, ese mismo año, lo refería. Su primer uso oficial fue ya en el siglo xx, para la IV Conferencia Internacional Americana en Buenos Aires, cuando esta cambia de nombre a “Unión Panamericana”, en 1910. Desde los EE. UU. se promovió que esta oficina normara las dinámicas de industrialización, así como las fuerzas financieras de los países que estuvieran en estricta relación y sometimiento estratégico con la nación del norte (Ardao).

Como señalan algunos autores, entre ellos Arturo Ardao, lo importante es la diferencia entre panamericanismo (o interamericanismo, nombre que como veremos cobró oficialmente desde 1948) y latinoamericanismo, pues mientras la primera siempre tuvo una finalidad política comercial y de control geopolítico, que dirimía la relación entre varias naciones, la segunda tenía una finalidad ideológica y cultural, que apelaba a un sentimiento común, es decir, el latinoamericanismo, que posee una tradición más larga, asociada a los debates sobre la identidad regional y nacional. Sin embargo, restarle lo programático en términos ideológicos al panamericanismo sería ingenuo, y como vemos en este artículo, construir una hegemonía cultural fue uno de sus ámbitos predilectos.

Es importante considerar para este análisis la doctrina Monroe, la que ha cambiado desde su establecimiento en 1823 hasta el día de hoy, pero de la cual se puede decir que ha servido como marco de acción para la política exterior de los EE. UU., que no ha operado con sistematicidad desde su creación.⁶ Monroe fijó desde Washington los puntos centrales de su política exterior, a saber: 1) el continente americano estará cerrado a cualquier intención de colonización europea; y 2) los EE. UU. se oponen a cualquier intento de restauración monárquica. Por lo tanto, cambios más y cambios menos, el primer punto fue defendido por los EE. UU. en el momento de disputa del campo cultural latinoamericano tras la Segunda Guerra Mundial contra los soviéticos.

En esa salvaguarda que promueven los EE. UU. desde el siglo xix, se establece la idea de Hemisferio Occidental, es decir, que todas las Américas estarían bajo el cuidado del país del norte, el cual se plantearía como el territorio propio del libre comercio y la democracia. La idea de Hemisferio se desprende de las declaraciones de Thomas Jefferson en 1813, cuando señalaba respecto a la política americana que esta debía pensarse como un todo continental con un rechazo radical a la subordinación de cualquier tipo respecto de Europa. Dichas declaraciones serán un marco de referencia discursivo para la construcción de la doctrina Monroe.

6 Juliette Dumont comienza su capítulo sobre la doctrina Monroe y la idea de hemisferio occidental, con un epígrafe seductor de la década de 1960 del autor Salvador Madariaga, quien señalaba que la doctrina es para los estadounidenses dos dogmas: el de la certeza del presidente de los EE. UU. y de la concepción fiable de la política exterior de su país (213).

La fraseología vinculada a la idea de un continente separado, no obstante, siguió presente a lo largo de la historia de las relaciones interamericanas al fin de la Segunda Guerra Mundial. Los términos ligados a la familia o al “buen vecino” son de hecho recurrentes en el discurso norteamericano: “nuestras repúblicas hermanas”, “nuestros compañeros del sur”, “nuestros vecinos” sugieren una igualdad entre los diferentes Estados del continente, opuesto al Concierto de Naciones europeas que consagra las grandes potencias como solo actores del escenario internacional (Dumont 217).⁷

Ahora bien, volviendo más atrás, aun cuando el presidente Woodrow Wilson pretendió renovar un pacto panamericano con nuevas garantías en 1914, el inicio de la Primera Guerra Mundial produjo un nuevo reordenamiento de fuerzas en Occidente, ello sumado a las suspicacias hacia los EE. UU., producto de sus múltiples invasiones a Centroamérica. Ese país, durante el periodo de entre guerras, tuvo que defender la doctrina Monroe, explicarla y dialogar sobre ella, en varias ocasiones. Tan pronto se consolidó la Sociedad de las Naciones tras la Gran Guerra, los líderes mundiales antiestadounidenses avalaban la incorporación de los Estados latinoamericanos, destacando que su capacidad de acción es como la de cualquier otro país. La Sociedad de las Naciones y la Unión Panamericana fueron, en definitiva, los polos internacionales entre los que se movieron los Estados latinoamericanos, inclinándose por uno u otro, en función a intereses nacionales, bilaterales o multilaterales. Misma dinámica que tendrán, y aún más fuertemente, cuando ambos organismos se transformen tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en la Organización de Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA).

Franklin Delano Roosevelt aplicará la “Política del Buen Vecino” a partir de su discurso de investidura en 1933, definiendo el “verdadero panamericanismo”, donde los EE. UU. no buscarán más anexiones territoriales, declarando que desde ese momento se opondrán con firmeza a cualquier intervención armada.⁸ La influencia tanto comercial como cultural de ese país en América Latina renovó sus bríos durante la Segunda Guerra Mundial (es un hecho que desde finales del siglo XIX no era tan fuerte), y esto era para asegurar recursos económicos primarios, así como para frenar la influencia del Eje, que –como se ha documentado– fue fuerte en la región, sobre todo en el Cono Sur.

7 “La phraséologie liée à l’idée d’un continent à part demeure néanmoins très présent tout au long de l’histoire des relations interaméricaines jusqu’à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les termes liés à la famille ou au ‘bon voisinage’ sont en effet récurrents dans le discours nord- américain : ‘nos républiques-sœur’, ‘nos partenaires du sud’, ‘nos voisins’ suggèrent une égalité entre les différents États du continent, opposée au Concert des Nations européen qui consacre les grandes puissances come seuls acteurs de la scène internationale” [traducción propia].

8 Roosevelt, tal vez previendo la escalada de violencia que se avecinaba fatídicamente, tomó acciones reales para construir una firme solidaridad entre los pueblos americanos, derogando la enmienda Platt en 1934 y retirando a los *marines* de Haití. La coyuntura mundial que siguió fue la invasión italiana a Etiopía, el inicio de la Guerra Civil Española en 1935, la llegada al poder de Hitler en 1936 junto a la remilitarización de Renania, y así una seguidilla de acontecimientos cuyo desenlace ya conocemos. Sin embargo, la “Política del Buen Vecino” no logró convencer a los países latinoamericanos de las buenas intenciones de los EE. UU.

La capitulación del Eje significó para estas dos posturas ideológicas –panamericanismo y latinoamericanismo–, un nuevo marco mundial que reforzaba las disputas entre estas tradiciones de casi un siglo.

En 1948, el panamericanismo experimenta su mayor transformación con su conversión terminológica en “interamericanismo” y la creación de la Organización de los Estados Americanos; en ese mismo año el latinoamericanismo es acogido por primera vez en la denominación oficial de un organismo internacional, al constituirse en el seno de las Naciones Unidas la CEPAL, “Comisión Económica para la América Latina” (Ardao, “Panamericanismo y latinoamericanismo 190).

Los miembros de la Panamerican Union en 1945 firmaron el Acta de Chapultepec, donde se mostraba interés en la creación de un sistema de defensa entre las naciones de América, tras ello, en 1947 se creó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (o Tratado de Río). Para 1948, en Colombia, coincidentemente con el asesinato del líder nacional-popular Jorge Eliécer Gaitán y el inicio del periodo de “La violencia” (el denominado “Bogotazo”), se firmó la “Carta de Bogotá” con la que se creó la Organización de Estados Americanos (OEA).¹⁰

Dentro y fuera del campo de batalla

Para muchos y muchas artistas latinoamericanas, como Fernando Botero, Raquel Forner o José Luis Cuevas, la galería del UPA (como se conocía a la sede principal en Washington de la ex Unión Panamericana) fue el espacio donde desarrollaron por primera vez exposiciones individuales en infraestructuras apropiadas, lo cual lo transformó rápidamente en un referente continental del arte. Dicho referente, emplazado en la capital de los EE. UU., deslocalizaba las metrópolis culturales clásicas como París, Berlín o Madrid, al crear un espacio de gran nivel en el continente, al mismo tiempo que se mejoraba la infraestructura local en capitales como Buenos Aires, São Paulo o Caracas.

Su primera directora, la escritora mexicana Concha Romero James (México, 1900-1987), consolidó la idea de visualidad continental en el UPA, y gestionó las primeras exposiciones durante los años de la Política de Buena Vecindad. Ella estableció las primeras relaciones diplomáticas e intelectuales que abrirían paso a la consolidación de este espacio, aparejado a una política generalizada en Latinoamérica de desarrollo en distintos grados, la cual modernizaba sus capitales y ciudades principales,

9 Para autoras como Dumont la “Carta de la OEA” fue una negociación entre el gigante del norte y el resto de los países del continente, que operó como un intento por contener a los EE. UU. e institucionalizar la relación.

10 El panamericanismo se transformó en interamericanismo, y la denominación anterior tuvo características ahora simplemente de nomenclatura interna, se promovió la figura terminológica de “Las Américas” (contradictora con la postura política de unificación) dentro de la OEA.

estableciendo diálogos fluidos con los centros de los países vecinos (fenómeno que se dio en el Cono Sur, Colombia y Venezuela). Es así como:

A través de la promoción de una conciencia continental, América Latina intercambiaría nacionalismos parroquiales y díscolos por un regionalismo progresista y abierto al exterior que no prescinde de lo nacional por completo, sino que se presente como uno de nivel en una escala progresiva de registro afectivos espaciales y comunales, enlazando las metrópolis americanas con el resto del mundo (Fox 29-30).

Tras Concha James, y justo antes de la firma de la Carta de Bogotá, asumió la dirección de la sección de artes visuales de la UPA, José Gómez Sicre (Matanzas, 1916-Washington, 1991). El ensayista cubano, uno de los intelectuales más férreamente anticastristas, se desarrolló con maestría en un ambiente liberal –política y socialmente hablando–, lo que le permitió acceder a círculos de poder relevantes en los EE. UU. Gómez Sicre creía en la paridad entre la América Latina y la anglosajona, así como en la solidaridad intercontinental. El pensamiento del curador estaba condensado en la idea de que las “[...] obras eran ‘exportables’, en otras palabras, lo suficientemente distintivas para parecer originales en el extranjero, pero al mismo tiempo calificadas para participar en la gran conversación anglo-europea sobre modernismo de posguerra” (Fox 53).

La idea del cubano de que las obras de arte eran una suerte de *commodity* cultural, era la manera en que hábilmente inscribió artistas latinoamericanos en el discurso homogeneizador posvanguardista de la historia del arte, marcado por el predominio de la abstracción de cuño *greenberiano* (Stonor). Por ello, el contenidismo del muralismo mexicano y sus figuras alineadas con un socialismo radical, como el de David Alfaro Siqueiros, le parecían no solo extemporáneos, sino que también, en términos políticos –y nos referimos a su rendimiento provechoso para América Latina– contraproducentes (punto en el que coincidía con la argentina Marta Traba).

Siguiendo la trayectoria de este espacio y de Gómez Sicre, el primer intento exitoso de hacer dialogar el modernismo estadounidense con el latinoamericano, fue su muestra de 1948, “Exposición Interamericana de Pintura Moderna”, apenas asumida la dirección de la sección de Artes Visuales en la UPA. Esta muestra se desarrolló como homenaje a la investidura de Rómulo Gallegos como presidente de Venezuela, un intelectual liberal de gran reconocimiento internacional y que daba nuevos bríos a una política modernizadora en la región.

Desde “Exposición Interamericana de Pintura Moderna” hasta la década de 1960, se despliega una política de intervención estadounidense tímida hacia América Latina, sellada por la Revolución cubana de 1959. Así, con la instalación de un régimen socialista en la región, EE. UU. tomó una postura más agresiva en todos los ámbitos y el cultural no sería la excepción. Allí, en ese contexto difícil de embestida, el caso de la gestión Antúnez en el MAC será ejemplar. De esta manera, se creaban cada vez más eventos internacionales en la América Meridional donde

la presencia de los EE. UU. (como organizadores o patrocinadores) era la tónica. Muchos de esos envíos los armaba Gómez Sicre como funcionario de la OEA en Washington, y si no estaba cumpliendo ese rol, oficiaba como jurado en alguna de las bienales regionales.

Ahora bien, la disquisición entre los vínculos que estableció el MAC con otros campos culturales –como el francés en el caso de Bontá y estadounidense en el caso de Antúnez– dan cuenta, de alguna manera, de lo que fue la Guerra Fría en nuestra región.¹¹ Esta articulación entre el norte y el sur americano, entre la Angloamérica y Latinoamérica, está en el centro de ese deseo profundo de Nemesio Antúnez por la concreción de un “interamericanismo” benévolo.

Las relaciones interamericanistas modernizaban el diálogo entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. En los numerosos encuentros planeados por la política exterior norteamericana, o por instituciones de ese país, artistas e intelectuales latinos y norteamericanos pudieron reconocerse y vincularse, a pesar de que, las más de las veces, el poder inclinara con sus propios significados esos encuentros (Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría* 161).

Tan pronto como asumió la dirección del MAC, Nemesio Antúnez entabló contacto con los cordobeses Víctor Manuel Infante, director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, y Luis Varela, director de las Bienales Americanas de Arte. Estas, recordadas como las Bienales IKA (por ser producidas por las Industrias Kaiser Argentina), fueron un referente para diversas figuras del continente, entre los que se incluyen Antúnez y Marta Traba, esta última una personalidad fundamental de la literatura artística regional. Ellos entablaron una amistad epistolar de largo aliento; se veían de vez en cuando y su relación traspasó lo meramente profesional, siendo una amistad sincera y duradera.¹²

Las Bienales IKA fueron un punto de contacto entre intelectuales que estaban fuera de los centros hegemónicos del arte regional para ese entonces (como Buenos Aires o Ciudad de México). Era allí donde Traba veía una potencia para el desarrollo de un arte propiamente americano, fuera de las fórmulas canonizadas por el estilo internacional.¹³ Las Bienales Americanas de Arte ocurrieron en Córdoba en 1962, 1964 y 1966, y fueron instancias que para Rocca nos permiten ver “[...] la cultura como campo de reproducción de capitales económicos y simbólicos, el patrocinio privado, la incorporación de nuevos públicos con formas más o menos populistas por

11 Sobre las relaciones intelectuales entre el MAC y la capital francesa, ver: Allende Contador.

12 Ella consiguió que el reconocido pintor colombiano, Alejandro Obregón, vendiera al MAC a muy bajo precio *Tigre atacando iguana* (1964), pieza clave para entender la obra de Obregón y la historia colombiana.

13 Con estas bienales, Traba pudo formar en su propio país –del cual se había marchado a principios de la década del cincuenta– un terruño intelectual que ubicó en las antípodas del grupo de Jorge Romero Brest –del Instituto di Tella–, quienes estaban fuertemente vinculados con la experimentalidad centroeuropea. Fue en Córdoba donde se congregaron artistas e intelectuales de todas las Américas y germinaron proyectos nacionales de gran repercusión, así como colaboraciones internacionales.

parte del poder, la cultura concebida como pasatiempo y otros fenómenos aledaños” (*Arte, modernización y Guerra Fría* 24).

Nemesio Antúnez asumió el año 1962 la dirección del MAC, y como ya mencionábamos, tomó contacto con Pont Vergés e Infante de la Bienal Americana, ese mismo año Gómez Sicre fue jurado allí marcando una gran presencia y, sin embargo, el presidente del jurado de dicha versión fue el crítico de arte Herbert Read (influyente intelectual para la obra de Traba). Antúnez coincidió probablemente con Marta Traba y Gómez Sicre en 1964, para la segunda versión de la Bienal, donde él dispuso de la representación nacional. Esta Bienal de cuño más latinoamericano tuvo una serie de instancias públicas. Más tarde, la tercera versión de 1968, tiene mayor presencia norteamericana y el devenir del arte conceptual ya se vuelve vulgata, y la presencia de discusiones como las planteadas por Traba, fueron hasta cierto punto peregrinas (dentro del jurado estaba Alfred Barr Jr., director de Colecciones del MoMA, entre otros directores de museos estadounidenses).

Volviendo a Santiago, las Bienales Americanas de Grabado, fundadas por Nemesio Antúnez y financiadas casi en su totalidad por la Sociedad de Amigos del MAC, tuvieron como referente a las Bienales IKA. La primera versión se inauguró en 1963 con un comité organizador compuesto por el mismo Antúnez, Carlos Ortúzar y el escritor brasileño Thiago de Melo. Estos eventos buscaban revalorizar la producción gráfica como un arte de circulación masiva que rompiera el clivaje entre artes cultas y populares, siendo una de las prácticas más extendidas en el continente. Las versiones siguientes, de 1965 y 1968 –sin Antúnez a la cabeza del MAC–, continuaron realizándose en el museo, complejizando ambas el estatuto disciplinar del grabado.

Un actor importante, que también proviene del grupo de las Bienales IKA, fue el pintor cordobés y director ejecutivo del evento Pedro Pont Vergés. Antúnez establece una amistad señera con él, procurando donaciones cruzadas de artistas nacionales con la escena de la ciudad de Córdoba, a la que se sumó una donación importante de artistas uruguayos, organizada por los hermanos Jorge y Carlos Páez Vilaró. Estas donaciones fueron las que se concretaron, aunque hubo intentos de sumar una proveniente de Concepción en Chile, comisariada por Tole Peralta, y otra de arte de los EE. UU., por José Gómez Sicre.¹⁴ Sobre esta última, Antúnez escribe al curador cubano: “Necesitamos tu apoyo, estamos organizando la Sala Americana, nuestro amigo Páez nos ha enviado 8 excelentes telas. El amigo Pont Vergés me anuncia donación pintores de Córdoba. Tal vez tú podrías enviarnos algo a nombre de la Unión Panamericana. Piénsalo, es de gran importancia un empujón desde allá; no nos echés en saco roto” (20 de diciembre 1962).

14 Gómez Sicre hacia finales de la gestión de Marcos Bontá en el MAC, consiguió una donación de artistas cubanos como René Portocarrero y Raúl Milián. Si bien no tuvo una injerencia concreta durante la gestión de Antúnez, fue un colaborador presto durante su estadía en los EE. UU., entre 1965 y 1968, además que sus tesis posiblemente eran compartidas por Antúnez.

Tanto Antúnez como los cordobeses Pont Vergés, Varela, los uruguayos Paéz Vilaró o la misma Traba, cerraban sus cartas personales con la sentida frase: “Seguimos en la lucha”. ¿A qué refería exactamente ese ánimo generacional de construir una épica americana que diera con las claves acertadas de una identidad continental? ¿Dónde se encontraban? ¿Dentro o fuera de las disputas imperiales y sus retóricas dominantes?

Es curioso, pero las Bienales Americanas de Grabado, organizadas por Nemesio Antúnez, funcionaban como un proyecto espejado e intercalado con el de Córdoba, siendo sus años de realización 1963, 1965 y 1968, estas dos últimas versiones con Antúnez vigilando desde los EE. UU. Los eventos se multiplicaban para esa década, pero también se perdía cierta estabilidad económica, que había marcado los primeros años de la posguerra. Al mismo tiempo,

Ya para entonces, intuitivamente, la identidad no era concebida como algo dado o algo perdido, sino como algo a construir, construcción en la que los artistas se sentían protagonistas. Pensaban que esos espacios identitarios, tanto artísticos como sociales, se desarrollaban paulatinamente desde lo regional a lo nacional, y desde lo nacional a lo latinoamericano. Ese fue uno de los motores de fondo que hizo prosperar la idea de Bienales entre los artistas desde el primer momento (Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría* 82).¹⁵

En este punto es ineludible referir nuevamente a Marta Traba, puesto que fue una guía del pensamiento artístico contemporáneo de esa época: su presencia continental era fuerte, y sus tesis sobre el arte regional ampliamente aceptadas.¹⁶ De ese pensamiento Rocca destaca como ideas fuerza:

Un arte polisémico en el que la ambigüedad de las formas y sus sentidos suscitara en el espectador libertades que él no sospechaba, que mostrara especificidades capaces de construir una cultura en función de los propios intereses, un arte que no deslumbrara frente a las señales del norte cuyas intenciones de domesticar al arte latinoamericano eran evidentes. Frente al arte como forma de impactación [sic.] Traba oponía un arte como forma de conocimiento. Frente a la señal parcializada, emitida por la tecnología ideológica con “el triple permiso –el de divertir, el de liberar, el de destruir”, buscaba un arte que no perdiera la visión totalizadora y compleja de la propia cultura (Rocca, “Pensamiento y acción de Marta Traba” 39).

15 Las Bienales de Santiago, enfocadas en una disciplina de reproducción técnica, crecieron con el tiempo, y se volvieron un gran ejemplo para otros eventos que se desarrollarían más adelante en la región. Además, hay que considerar que IKA se va de Argentina en 1967, acabando con el aporte privado. Las Bienales en Santiago tendrán una cuarta y última versión en 1970 no en el MAC, pero con Antúnez a la cabeza del MNBA.

16 Las trayectorias de Marta Traba y Nemesio Antúnez se asemejan y colisionan más de una vez. Es preciso para futuras investigaciones detenerse en dicha relación intelectual, hilvanando probablemente un vínculo de influencias mutuas.

Ahora bien, no es hasta la “Alianza para el Progreso” impulsada por John Kennedy, que los EE. UU. no intervienen de facto en el continente.¹⁷ Si bien con los EE. UU. desde la consolidación de la OEA se tenía la relación de un “Gulliver atado por los Liliputienses” (Dumont), este “gigante” se liberó con la marcha de la Guerra Fría, y su influencia cultural que avanzaba a paso seguro se aceleró, marginando expresiones europeas, y más aún, vernáculas. Es por ello que, aun cuando el interamericanismo parecía para muchos un norte válido de integración de las Américas, las posturas políticas de izquierda antiimperialistas cuestionarían duramente esas relaciones. Así es como hubo entre este grupo de artistas, gestoras y gestores latinoamericanos, los del “seguimos en la lucha”, un gran espíritu regionalista y un giro político ineludible hacia una postura más crítica a los entramados políticos y culturales predominantes.

Hegemonía política, hegemonía artística

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en la inmediata posguerra, se produjo un clima de beligerancia inédito, donde ambos bandos, estadounidenses y soviéticos, se declararon animadversión mutua sin entrar en conflictos armados en sus propios territorios. Sí pasaron a apoyar enfrentamientos locales, en otros espacios del mundo, y a disputar zonas de influencia ideológica, con EE. UU. reivindicando el liberalismo como modelo sociopolítico, mientras por el otro lado la URSS hacía lo propio con el socialismo. Así, con el discurso furiosamente anticomunista de Harry Truman, como el vencedor unívoco de la Segunda Guerra, y la retórica conciliadora, unificadora y de reconstrucción del general George Marshall, se construyó para Europa Occidental la idea de que para poder sobrevivir a una posible hegemonía socialista –la cual ya había conquistado a parte importante de su intelectualidad–, debía aceptar la *pax americana* (Stonor). En el plano cultural, una dinámica fuerte fue la no tan gratuita aceptación del experimental y vanguardista arte europeo en su propio territorio (el cual como ya había ocurrido antes, la sociedad norteamericana despreció),¹⁸ sin embargo, al ser la antípoda de la figuración, y, por lo tanto, del realismo socialista, convencía a políticos de la talla del general Eisenhower de que era la representación de la libertad.

Por otro lado, el triunfo definitivo de los Aliados, comandados por los EE. UU., despejó en la mayor parte del campo cultural europeo la incógnita de si sería la América de proveniencia anglosajona o latina la que continuaría el proyecto civilizatorio europeo. Esa misión tan enquistada en la conciencia del viejo continente

17 El recrudescimiento de la Guerra Fría tuvo entre sus principales expresiones americanas la invasión de República Dominicana por parte de EE. UU. y el derrocamiento del presidente democráticamente elegido, Juan Bosch, en 1965.

18 Sobre este tema, es fundamental el ya clásico trabajo de Serge Guilbaut *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, donde el historiador francés atisba, sin la profusión documental de Stonor, la operación política detrás de este cambio de eje de París a Nueva York.

solo tendría una nueva luz de esperanza en el liberalismo norteamericano. Respecto a un informe de la inteligencia estadounidense que declara el devenir de la “guerra” en tanto acción coercitiva con asombrosa capacidad de clarividencia, Stonor señala que: “Ofrece una definición de la guerra fría como una contienda psicológica, como la fabricación del consentimiento por métodos ‘pacíficos’, del uso de la propaganda para erosionar las posiciones hostiles. Finalmente, como demostraron con creces las primeras escaramuzas en Berlín, el ‘arma operativa’ habría de ser la cultura. Había comenzado la guerra fría cultural” (35).

No solo se elaboró el programa para una guerra de propaganda desde los EE. UU., sino también el desarrollo de una “guerra psicológica” que apelaba a un grado mayor de injerencia en el espacio informativo, para hacer privilegiar sus interpretaciones, a partir de argumentos subterfugios. Esto afectó la libertad de las y los intelectuales, disminuyendo además sus ámbitos de acción, los que en muchos casos fueron de-rechamente intervenidos con diversas estrategias comunicativas, desplegándose en todos los ámbitos, entre ellos el artístico –y particularmente el expositivo–, donde la idea redundante era que el demoliberalismo estadounidense era no solo la fórmula correcta, sino también la única democráticamente efectiva.

El 26 de julio de 1947, gracias a la Ley de Seguridad Nacional, se creaba la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés), la que investigaba tanto asuntos sobre inteligencia militar como diplomática. Una acción significativa de la CIA en el ámbito del arte fue la exposición “Doce pintores y escultores americanos contemporáneos”, organizada por Nicolás Nabokov (cabeza de la Agencia en temas culturales para Europa), que itineró entre 1953 y 1954 por ese continente. Fue la primera vez que una colección de arte estadounidense moderno se utilizó allí como herramienta de difusión ideológica, pero no fue la primera vez. La colección, dicho sea de paso, pertenece al MoMA.

Desde la constitución de la OEA, en 1948, se utilizaron las exposiciones como dispositivos de propaganda con el objetivo ideológico principal de este organismo desde que era la Panamerican Union para, justamente, abogar por un panamericanismo con hegemonía estadounidense (Fox), como vemos incluso antes de las que organizó la CIA en Europa, ejemplo de esto, fue la ya referida exhibición “Exposición Interamericana de Pintura Moderna”. Ya en el plano local, llegó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1949 la exposición titulada “32 artistas de las Américas”, organizada por la OEA y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, y bajo la dirección del MoMA. Un acervo de obras provenientes de colecciones públicas y privadas de los EE. UU. que viajó por diversos lugares de América Latina por varios años.

Conviene recordar en este punto que la CIA no solo estaba formada por funcionarios de inteligencia, sino también por intelectuales conservadores y otros nuevos liberales que, descreídos del socialismo, cambiaron de bando. A ellos habría que sumar los “canales silenciosos”, como denomina la historiadora británica Frances Stonor a los millonarios que conectaban el mundo a través de sus contactos e influencias: “Un

rasgo importante de las acciones emprendidas por la Agencia para movilizar la cultura como arma de la guerra fría era la sistemática organización de una red de ‘grupos’ privados y ‘amigos’, dentro de un oficioso consorcio. Se trataba de una coalición de tipo empresarial de fundaciones filantrópicas, empresas y otras instituciones e individuos que trabajaban codo con codo con la CIA [...]” (Stonor 185). Entre ellas, estaban las fundaciones Carnegie, Ford y Rockefeller, que fueron los mejores canales de dinero para la agencia, repartiendo recursos por medio de respetables organizaciones democráticas para financiar de manera encubierta actividades culturales afines en universidades, editoriales, sindicatos u otros grupos privados, sin hacer proselitismo descarado fuera del territorio estadounidense.

Una figura destacada de ese grupo fue Nelson Rockefeller, de la Fundación Rockefeller, fundada en 1913, cuyo principal promotor fue John D. Rockefeller III. En 1940 dentro de la Fundación se organizó un gabinete asesor, que para 1957 levantó el Proyecto de Estudios Especiales con el objetivo de intentar definir la política exterior de su país. La relación de esta Fundación con el gobierno de los EE. UU. (específicamente con la CIA) fue más importante que la que tuvo ese país con los Ford, incluso pasando algunos miembros de la empresa a los gabinetes ministeriales: “La posición central de Nelson Rockefeller en la fundación garantizaba una estrecha relación con los círculos de la inteligencia norteamericana: había estado a cargo de toda la inteligencia en América Latina durante la segunda guerra mundial” (Stonor 205).

Por otro lado, René d’Harnoncourt era el vínculo de la CIA con el MoMA, fue el director de dicho museo entre 1949 y 1967 y hacia el final de su carrera consejero justamente de Nelson Rockefeller. Dice Stonor “El Museo de Arte Moderno, calificado por un crítico como ‘descarado cártel de la modernidad’, se atuvo tenazmente a su papel determinante en la fabricación de una historia para el expresionismo abstracto. Ordenada y sistemática, esta historia reducía lo que antaño había sido provocativo o extraño a la fórmula academicista, a un manierismo establecido, a un *art officiel*. Así instalado, dentro del canon, a la forma más libre de arte le faltaba libertad” (Stonor 382). Cabe mencionar que no solo le dedicó d’Harnoncourt sus reflexiones al expresionismo abstracto norteamericano, sino también a curar exposiciones como “Jacques Lipchitz: Bocetos de Bronce 1912-1962”, que llegó al MAC en 1964.

En 1962, David Rockefeller (hermano de Nelson Rockefeller) organizó el Inter-American Honorary Sponsoring Committee, con importantes personalidades del arte y la economía de las Américas, un encuentro para configurar desde el año siguiente, 1963, un programa de intercambio por cinco años de exposiciones entre las principales ciudades de Latinoamérica y los EE. UU. De Chile participaron: Agustín Edwards (dueño del periódico *El Mercurio*) y Flavián Levine (presidente de la Sociedad de Amigos del MAC).

En este momento podríamos inferir que se fortalecieron las relaciones institucionales entre el MoMA y el MAC, gracias a este pequeño incentivo de Armando Zegrí:

Por intermedio de “fuentes autorizadas” tengo conocimiento que el Museo de Arte Moderno de Nueva York estaría dispuesto a enviar a la América Latina una muestra escogida de la importante colección de grabado y dibujos latinoamericanos que hay en ese Museo. [...] Ahora, para poner el engranaje oficial en movimiento que realizará la exposición es indispensable llenar un requisito preliminar. El requisito preliminar es éste. Se trata de escribir una carta al Sr. René D’Harnoncourt, [...] sugiriendo que sería de interés para el público de Chile (por ejemplo) poder ver una exposición que muestra en sus aspectos principales la importante colección de dibujos y grabados latinoamericanos del Museo de Arte Moderno (Armando Zegrí a Nemesio Antúnez, Nueva York, 26 de abril de 1963).

En 1964, tras la presentación de Zegrí, Antúnez comenzó a tener una relación fluida con el MoMA. La primera muestra que realizarían en colaboración fue “Homenaje al cuadrado” de Joseph Albers (colección de dicho museo). Una muestra tremendamente significativa, puesto que, por un lado, eran obras de un artista que él conocía y admiraba, pues fue parte de la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica y, por el otro, podía consolidar una relación que le daba visibilidad internacional a la institución que él dirigía. Por diversos motivos, las piezas nunca llegaron y tuvo que inaugurarse un año más tarde.¹⁹

Esto no hizo claudicar las pretensiones de colaboración de Antúnez. En septiembre de 1964 informó a la Facultad que había obtenido una beca de la Inter-American Foundation for the Arts para hacer un año de estudios en Nueva York, por lo cual requería salir del cargo con goce de sueldo y dejar la dirección al exdecano y colaborador cercano, Luis Oyarzún. Dicha solicitud fue aceptada, sin embargo, las relaciones de Antúnez establecidas con los EE. UU. eran sólidas y la futura salida del agregado cultural de ese entonces presagiaban una plaza para él. Pero dicha propuesta no se hizo efectiva hasta noviembre de ese año y, al marcharse de Chile, Antúnez no tenía nada concreto. Fue en enero de 1965 cuando Gabriel Valdés, ministro de Relaciones Exteriores, puso fecha para marzo. Por ello, fue recién en abril de 1965 que Luis Oyarzún firmó como director del MAC sin el mote de “subrogante”.²⁰

19 Es más, la inauguración se realizó únicamente con los catálogos y la esperanza de que las piezas alguna vez pudiesen tener su aforo en Santiago. Antúnez, en una carta del 6 de agosto de 1964, le comenta a Hugo Parpagnoli, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que “El Homenaje al cuadrado se hizo con champagne y catálogo, pero sin los cuadros, aún no llegan”.

20 La primera carta donde Oyarzún se identifica como director fue el 27 de abril de 1965.

Conclusión

No es hasta finales de la década de 1960 que el concepto de América Latina se asienta en la retórica política y cultural del continente y de Europa. “Más allá del continente, y aun del hemisferio, la expresión ‘literatura latinoamericana’ se universaliza, a compás de la universalización, por un lado, del nombre América Latina, y por otro, de su literatura misma” (Ardao 62-63). Siguiendo a Edward W. Said, las tradiciones son parte de un proceso de invención, en el que se despliegan estrategias de selección, análisis e inclusive de manipulación que es tanto retrospectivo como proyectivo, que proveen sentidos al devenir colectivo y cultural. Entonces, podríamos pensar que no es hasta esa década, con el claro ejemplo del “boom latinoamericano”, pero también con las políticas culturales promovidas por un grupo de gestores regionales como Nemesio Antúnez (y Traba, Pont Vergés o los Páez Vilaró), que se asienta “lo latinoamericano” como retórica continental en el campo artístico, como una tradición a defender. Sin embargo, la respuesta imperialista no se dejó esperar, con antecedentes que se retrotraen a la inmediata posguerra, como hemos señalado con el caso de la OEA, y como una reacción al giro hacia la “izquierda” que experimentó América Latina tras el triunfo de la Revolución cubana (1959). Por ello, la disputa por el campo cultural fue aún más potente que durante la década de 1950.

Las exhibiciones en colaboración con el MoMA continuaron en el MAC tras la gestión de Antúnez, desde la dirección de Oyarzún (1965-1966), hasta la de Federico Assler (1967-1968). Estos proyectos, así como las Bienales Americanas de Grabado, fueron ejes de programación en los cuales Antúnez seguía presente desde la distancia. Una influencia que se extendió hasta la organización de “De Cézanne a Miró” en 1968, una exposición ideada por Antúnez, organizada por el MoMA y patrocinada por el grupo Edwards y la Sociedad de Amigos del MAC. La muestra fue todo un éxito, el MAC se llenó como nunca en su historia y la prensa destacaba el montaje y la calidad de estas obras francesas llegadas a Santiago desde diversas colecciones estadounidenses; entre ellas la de Nelson Rockefeller y Averrel Harriman. Mientras tanto se desarrollaba la reforma universitaria, que había empezado en la Universidad Católica un año antes y a la cual las facultades de las distintas universidades se iban plegando poco a poco. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, o más bien, su asamblea de estudiantes, vio en esta exposición un gesto de intervencionismo “gringo”, argumentando que la facultad había quedado fuera de la decisión de acoger la exhibición y que, por otro lado, los trabajadores de El Mercurio tenían beneficios en la entrada. Todo debía ser rearticulado y la Universidad, o más bien, el país, entró en el periodo reformista. En este contexto, el cierre de la exposición “De Cézanne a Miró” fue inminente.²¹

21 Antúnez, refiriéndose a *De Cézanne a Miró*, señalaba que: “Es interesante notar que el Museo de Arte Moderno nos envía una exposición en que no hay pintura norteamericana, son los maestros impresionistas y la Escuela de París

Las influencias externas siempre son importantes de considerar en el análisis de nuestros contextos, y en un periodo como la Guerra Fría estas resultaron ser fundamentales. Sin embargo, no evaluarlas a la luz de las estrategias desplegadas por cada campo artístico, institución o agenda particular, sería un error o al menos una mirada excesivamente parcial del asunto. En este artículo se ha querido demostrar que no es posible perder de vista que los actores internos interactúan, negocian e inclusive subvierten las lógicas de esas influencias, incluidas aquellas poderosas que provienen de las potencias, generando escenarios complejos, pese a lo cual las ideas particulares o colectivas logran mantener, de una u otra forma, ciertos significados relevantes para la concreción y despliegue de sus proyectos y discursos. Para ello trabajamos un caso particular: la dirección de Nemesio Antúnez en el MAC y su relevancia para la historia de esta institución, donde es posible constatar cómo la posición política individual incluyó de manera decisiva esa interacción e inclusive concesión con las dinámicas internacionales que afectaron –y afectan– a los países periféricos.

La trayectoria de Nemesio Antúnez como gestor muestra un despliegue a nuestro juicio brillante y socialmente efectivo, en el que las aspiraciones de robustecer la Patria Grande o “Nuestra” América no dejaron jamás de oírse. Sin embargo, era un hecho que esos propósitos y acciones se contradecían con los intereses ideológicos de los patrocinantes; particularmente con muestras como “Exposición internacional de solidaridad con el pueblo de Chile”. Antúnez ganó una beca que le quitó poco a poco un espacio que él sentía como propio, pues así como la universidad, el Museo cambió en el tránsito hacia la Unidad Popular; y vigilar desde el parnaso no fue suficiente. El descrédito posterior del MAC, tras “De Cézanne a Miró”, solo confirman una deriva donde resuenan las palabras de Aimé Césaire: “De la única dominación de la cual ya no se escapa más es de la estadounidense. Quiero decir de la única de la cual no se escapa completamente indemne” (42). Algo –por cierto– muy presente dentro de la historia del arte latinoamericano y, particularmente, en el arte contemporáneo, la eterna contradicción entre discurso, verdad y condiciones de posibilidad.

Referencias

Allende Contador, Matías. “La Maison de l’Amérique Latine y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile: proyectos espejados para una propuesta local de la visualidad”. *Revista Anales de la Universidad Central de Ecuador*, n° 376, vol. 1, 2019.

hasta el año 40; sugerí a Waldo Rasmussen, director de exposiciones circulantes, que se organizara una segunda exposición, incluyendo esta vez la pintura norteamericana desde el 40, hasta hoy, es decir, desde Pollock y Gorky hasta Warhol y Oldenburg, el abstracto expresionismo, el Arte Pop, el Óptico y el Arte Minimal Geométrico, idea que aceptó y que debíamos transformar en realidad para tener así una visión completa del arte actual, sus dos etapas, París y Nueva York, en Santiago” (Archivo Nemesio Antúnez, 1968).

- Ardao, Arturo. *Nuestra América Latina*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Ardao, Arturo. "Panamericanismo y latinoamericanismo". *Antología del pensamiento crítico uruguayo contemporáneo*. Coords. Karina Batthyány, Karina y Gerardo Caetano. Buenos Aires, CLACSO, 2018.
- Berrios, Pablo y Eva Cancino. *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile (1947- 1968)*. Santiago de Chile, Estudios de Arte, 2018.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal, 2006 (1950), pp. 13-43.
- Comando de Artistas y Escritores Allendistas, "Manifiesto". *El Siglo* [Santiago, Chile]. 23 de julio de 1964: 9-11.
- Dumont, Juliette. "De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle : les voies/x de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919-1946)". Thèse de Doctorant dirigée par M. le professeur Laurent Vidal et soutenue en juin 2013 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Fox, Claire. *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago, Metales Pesados, 2017.
- Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris, Pluriel, 1982.
- Martí, José. *Nuestra América*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios Martinianos, 2002.
- Quijada, Felipe. "Exposición Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, un antecedente del proyecto cultural y artístico de la Unidad Popular". *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Artes, organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Museo Roca, Buenos Aires, 2014 [sin publicar].
- Rocca, María Cristina. "Pensamiento y acción de Marta Traba en las Bienales de Córdoba". *Teórica. Teoría, Crítica e Historia del Arte Contemporáneo*, n° 0, septiembre de 2004. Córdoba, Fundación Rosalia Soneira, pp. 33-43.
- Rocca, María Cristina. *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- Said, Edward W. "Cultura, identidad e historia". Gerhart Schröder y Helga Breuninger, *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 37-53.
- Stonor Saunder, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, Debate, 2001.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Documentos

- "Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo. Decreto N° 102.668. 17 de noviembre de 1961". Archivo del MAC, Universidad de Chile, FAIMAC, COR, 1961.
- Antúnez, Nemesio a Decano. Informa beca de la Inter American Foundation for the Arts. Santiago, 15 de septiembre de 1964. Archivo MAC.

- Antúnez, Nemesio a Gómez Sicre, José. Antúnez solicita donación por la “Unión Panamericana”. Santiago, 20 de diciembre 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Head, Tom. Correspondencia cuenta pormenores de año como director. Santiago, 18 de julio de 1964. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Marc. Misiva donde se describen las Ferias del Parque. Santiago de Chile, 6 de abril de 1963. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a Pont Vergés, P. Correspondencia personal. Santiago de Chile, 19 de diciembre de 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio a quien corresponda. Invitación baile de año nuevo. Santiago de Chile, 27 de diciembre de 1962. Archivo MAC.
- Antúnez, Nemesio. Sobre la exposición De Cézanne a Miró. Nueva York, 1968. Archivo Fundación Nemesio Antúnez.
- Asamblea general de Alumnos y profesores. Santiago, 25 de mayo. Archivo MAC.
- Bontá, Marco a Oyarzún Luis. Solicitud de antecedentes. Santiago de Chile, 28 de marzo de 1962. Archivo MAC.
- Oyarzún, Luis a Rodríguez Mariano. Oyarzún solicita al director de Casa de las Américas realizar la selección del envío cubano para la segunda versión de BAG. Santiago, 27 de abril 1965. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Antúnez, Nemesio. Entrega donación artistas uruguayos en embajada chilena. Montevideo, 5 de octubre de 1962. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Gómez, Sicre. Copia de carta donde incita apoyar a Antúnez. Montevideo, 27 de agosto de 1962. Archivo MAC.
- Paez Vilaró, Jorge a Pont Vergés, Pedro. Incitando a donar obras al MAC y apoyar a Antúnez. Montevideo, 27 de agosto de 1962. Archivo MAC.
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 may, 1954
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 march 27, 1956
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection Artists records I.7 april 6, 1954
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection IC/IP I.A.1713
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL II.A.27 december 12, 1967
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL II.A.27 CC.RLD
- . The Museum of Modern Art Archives, NY. Collection WSL. V.7.g
- Zegrí, Armando a Antúnez, Nemesio. Nueva York, 26 de abril de 1963. Archivo MAC.

Cubismo musical

Musical Cubism

Arturo García Gómez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
artuchik@yahoo.com

Enviado: 27 febrero 2020 | **Aceptado:** 5 octubre 2021

Resumen

El artículo trata sobre el paralelismo entre el cubismo pictórico y musical. Se exponen los principios teóricos del cubismo pictórico y las primeras nociones del cubismo musical, principalmente en la obra de Igor Stravinsky. Asimismo, se analiza la representación del espacio en la música en relación con la perspectiva lineal pictórica y la “perspectiva inversa”, o “composición multi-céntrica”, del antiguo arte bizantino y ruso.

Palabras clave: Cubismo, Stravinsky, perspectiva inversa, composición multi-céntrica.

Abstract

The article discusses about the parallelism between pictorial and musical cubism. We expound the theoretical principles of pictorial cubism and the first notions about musical cubism, mainly in the music of Igor Stravinsky. Likewise, we analyze the spatial representation in music concerning the pictorial perspective and “reverse perspective” or “multi-centric composition” of the ancient Byzantine and Russian art.

Keywords: Cubism, Stravinsky, reverse perspective, multi-centric composition.

Introducción

Hacia el final del siglo XIX la fotografía y la cinematografía arrebataron a la pintura el papel de representar la realidad. La reacción de la vanguardia ante los avances tecnológicos fue darle la espalda a la representación convencional de la realidad, para volcarse hacia la experimentación del color y la forma. La fase final de este proceso fue el cubismo, que llevó a la pintura hasta los límites del abstraccionismo.

El cubismo fue un movimiento seminal del modernismo en las artes plásticas, e incluso en la música, que surge en 1907 con *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, y culmina poco después de la Primera Guerra Mundial.

En 1910 apareció el primer esbozo analítico del cubismo escrito por el pintor Jean Metzinger, titulado "Note sur la Peinture". El concepto básico del cubismo es en esencia girar alrededor de un objeto para verlo desde diferentes ángulos o puntos de vista, y representarlo de forma simultánea dentro de un mismo espacio, que Metzinger denominó "perspectiva móvil": "Picasso admite que él es un realista. Cézanne nos mostró formas viviendo en la realidad de la luz ; Picasso nos dio un reporte material de su vida real en la mente. Él estableció una perspectiva libre y móvil" (76, traducido por el autor).

En esencia, los pintores cubistas descartaron la perspectiva tradicional y se otorgaron la libertad de moverse entre los objetos. En 1911 Metzinger publicó su segundo ensayo, titulado "Cubisme et tradition", en el que describe su visión del cubismo. Él afirma que gracias a los cubistas la pintura aparece "nueva y pura", ya que no surge de la tradición, sino de la innovación. "Ellos ya han arrancado el prejuicio que dirigía al pintor hacia la inmovilidad, a una determinada distancia del objeto, y capturar en el lienzo sólo lo que la retina del fotógrafo hace, más o menos modificada por el 'sentimiento personal'" (123, traducido por el autor).

En noviembre de 1912 apareció el primer manifiesto del cubismo, escrito por Albert Gleizes y Jean Metzinger en París, que titularon: *Du cubisme*. El tratado inicia diciendo: "Para evaluar la importancia del cubismo, debemos regresar hasta Gustave Courbet" (2), es decir, comenzar desde el realismo superficial de Courbet, hasta la profundidad de la realidad pintada por Cézanne. Para Cézanne, afirman Gleizes y Metzinger, "la pintura no es más el arte de imitar un objeto por medio de líneas y colores, sino el arte de dar a nuestro instinto una consciencia plástica. Quien entiende a Cézanne, es cercano al cubismo" (4, traducido por el autor).

Y esta "consciencia plástica" es así definida:

Disociando, por conveniencia, las cosas que sabemos son indisolublemente unidas, estudiemos por medio de la forma y el color la integración de la consciencia plástica. Discernir una forma implica, además de la función visual y la facultad de moverse uno mismo, un cierto desarrollo de la mente; a los ojos de la mayoría de la gente el mundo externo es amorfo. Discernir una forma es verificarla con una idea preexistente, un acto que nadie, salvo al hombre que llamamos artista, puede realizar sin asistencia externa (6-7, traducido por el autor).

Según Gleizes y Metzinger, la pintura no imita nada, ya que solo representa su *raison d'être*! Y su razón de ser es el estudio del espacio y las formas pictóricas más allá del puro espacio visual de la geometría euclidiana. Como sabemos, el espacio visual es resultado de la armonía entre la sensación de convergencia y adaptación del ojo. En la pintura, la perspectiva evoca la idea de profundidad, o del espacio en una superficie plana, aunque su ausencia no compromete la espacialidad de la pintura. Para establecer el espacio pictórico, afirman, debemos llevarlo también a las sensaciones motoras y táctiles, y de hecho a todas nuestras facultades. Este espacio pictórico se define como

un pasaje sensitivo entre dos espacios subjetivos [visual y táctil]. Las formas situadas entre este espacio surgen del dinamismo que profesamos dominar. [...] toda inflexión de la forma es acompañada por una modificación del color, y toda modificación del color engendra una forma (9, 13; traducido por el autor).

Pero la representación de las cosas “como son” en la pintura tradicional, y no como se nos aparecen, marca la diferencia con la pintura moderna. La geometría euclidiana postula que las figuras en movimiento son indeformables. De acuerdo con la teoría pictórica académica, los objetos poseen una forma absoluta, esencial, cuya representación se supedita al claroscuro y la perspectiva tradicional. Pero para el cubismo los objetos no tienen forma absoluta, sino varias formas. Tienen tantas como planos imaginados. La geometría es una ciencia; la pintura un arte:

No hay nada real fuera de nosotros mismos; no hay nada real, excepto la coincidencia de una sensación y la dirección mental individual. Por el contrario, todo pensamiento duda de la existencia de los objetos que impactan nuestros sentidos; pero, siendo razonables, solo podemos tener certeza respecto a aquellas imágenes que florecen en nuestra mente (14, traducido por el autor).

Por ello, para Gleizes y Metzinger, la única diferencia entre el impresionismo y el cubismo es de intensidad. “Hay tantas imágenes de los objetos, como ojos para contemplarlas, y tantas imágenes de esencias como mentes para comprenderlas” (15, traducido por el autor).

En *Du cubisme*, Gleizes y Metzinger relacionaron la “perspectiva móvil” con la noción bergsoniana del tiempo, con la “durée pure”, según la cual la vida se experimenta subjetivamente como un movimiento continuo en dirección del tiempo, con el pasado fluyendo hacia el presente y el presente fundiéndose con el futuro. El efecto de múltiples puntos de vista simultáneos de la “perspectiva móvil” produce un sentido físico y psicológico del fluir de la consciencia, desvaneciendo la distinción entre pasado, presente y futuro.

En la percepción del cubismo, el público espectador juega un papel activo. La imagen se reconstruye en su totalidad de fragmentos y facetas, que quien observa aglutina sobre la base de su intuición creativa. Por ello la imagen total reside en la

mente del público espectador, que reúne las partes puestas en movimiento por el artista en un todo. El cubismo fragmenta los objetos y el espacio. El pintor observa desde diferentes puntos de vista en el tiempo y el espacio. Esta representación simultánea espacio-temporal, que es la “perspectiva múltiple”, sirve para apoderarse de varias apariencias sucesivas, que se fusionan en una sola imagen, y reconstruir el tiempo: “La pintura, destinada a ocupar el espacio, ahora también reina en el tiempo [*la durée*]” (Metzinger, “Cubisme et tradition” 123; traducido por el autor).

Cubismo musical

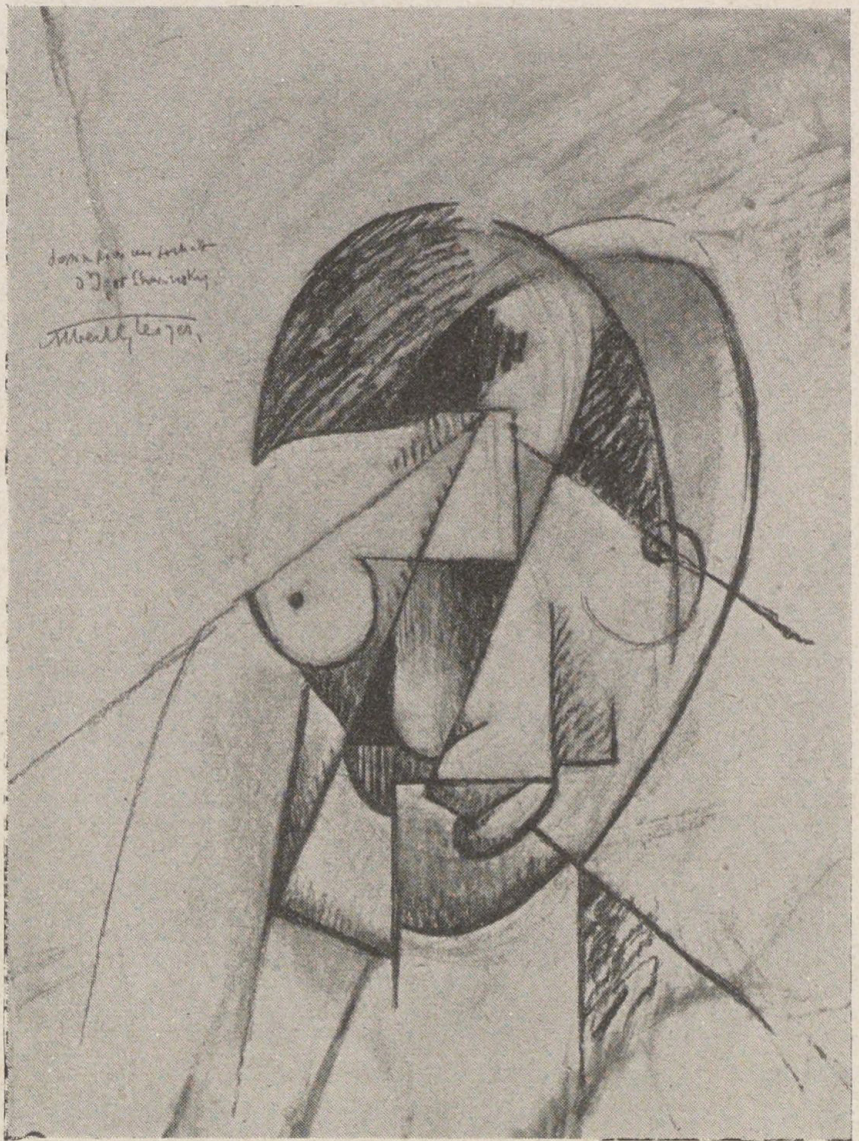
Al igual que el cubismo pictórico, el cubismo musical apareció pocos años después en París, en la obra de Igor Stravinsky, aunque el análisis de esta innovación fue muy posterior. Las primeras menciones sobre el “cubismo musical” aparecen en reseñas de diarios parisinos a partir de 1913, que en un principio se utilizaron despectivamente como sinónimo de deformación musical.

El 29 de mayo de 1913 se publicó en “Bloc-Notes du Mélomane”, del diario *Paris Midi*, una reseña sobre tres piezas para piano (*Drei Klavierstücke*) Opus 11 de Arnold Schönberg, interpretadas por el pianista E. R. Schmitz en el Conservatorio de París.¹ El autor de la reseña escribe:

La tarde de ayer llamó nuestra atención por ser una fecha histórica. En efecto, el 28 de mayo, hacia las diez de la noche, el cubismo musical hizo su aparición en la buena ciudad de París. Irónicamente fue en la venerable sala del Conservatorio, templo de todas las tradiciones que se han liberado de sus ataduras. La Sociedad musical independiente ha donado un concierto que ofrece a sus habitantes la premier de tres piezas para piano de Arnold Schönberg. [...] Es cierto que la forma musical de Schönberg representa un completo trastorno a nuestra técnica, que aportaron a la pintura Gleizes y Metzinger. También es cierto que el inatacable genio, como Stravinsky, cubre de autoridad tales tentativas y no duda –en la presentación de mañana de *Le sacre du printemps*– en hacerles suficientes y significativas concesiones (2, traducido por el autor).

El autor de la reseña interpretaba el atonalismo de Schönberg como una anomalía de la teoría del cubismo. Por ello, a partir de esta reseña, el “cubismo musical” no solo se asoció con la “deformación” musical de Stravinsky, sino también con el atonalismo de Schönberg. En 1925, por ejemplo, el crítico francés Jacques Gabriel Prod’homme escribía: “Después de treinta años, el debussismo, tras el wagnerismo, se vuelve clásico, y esta es la cola del debussismo, el politonalismo y el atonalismo, una especie

¹ La reseña coincide precisamente con el día del estreno del ballet *Весна священная / Le sacre du printemps*, de Igor Stravinsky, en el Théâtre Champs-Élysées, y cuya reseña fue publicada en la revista *Comoedia* del 31 de mayo.



ALBERT GLEIZES
Dessin pour le Portrait d'Igor Strawinsky

de cubismo musical que hoy en día rinde pequeñas rebanadas a los estómagos de fatigados snobs” (134, traducido por el autor).

El primer análisis del cubismo musical pertenece al musicólogo soviético Arnold A. Alshvang [Альшванг], quien en 1933 publicó en *Sovietskaya Muzyka* su artículo “El camino ideológico de Stravinsky”. El artículo, como muchos otros de aquella época, revela el clima de confrontación ideológica y cultural entre la Unión Soviética y Occidente, del cual Stravinsky era la figura central. Una lucha ideológica que en el plano estético se resumía a la oposición de dos concepciones, entre el contenido social de la música que proponía la estética soviética del llamado “realismo socialista”, iniciada por el escritor Maxim Gorki, y el libre juego de sensaciones sonoras kantiano que negaba dicho contenido social, propuesto por la estética musical de Occidente, y cuyo máximo representante había sido Eduard Hanslick. Alshvang inicia su artículo diciendo:

Para entender y valorar a Stravinsky no es suficiente con buscar descripciones generales de su obra. [...] Para acercarnos correctamente a Stravinsky, es necesario estudiar el proceso de su desarrollo compositivo, y descubrir la evolución de su camino ideológico-creativo. Entonces quedará claro que Stravinsky es el más grandioso y versátil ideólogo artístico de la burguesía imperialista (90, traducido por el autor).

Alshvang caracteriza los tres ballets parisinos de Stravinsky: *Жар-птица / Loiseau de feu* (1910); *Петрушка / Petrouchka* (1911); y *Весна священная / Le sacre du printemps* (1913), como la más brillante producción musical del impresionismo francés sobre tema ruso, que la compañía de ballet de Serguei Diaghilev escenificó en París, con toda su riqueza colorista.

Ante los grandes defectos del método impresionista, que lleva principalmente a la ausencia de un desarrollo interno, hacia lo estático y, consecuentemente, hacia la superficialidad del contenido, por un lado; y por el otro, al reemplazo de los procesos reales de la vida por sensaciones reveladas como la única verdad de la existencia, después de todos estos defectos, Stravinsky logró salir de los límites del viciado método y en algunos episodios transmitir los procesos reales de la vida. Desafortunadamente, estos episodios son breves, y por ello la música, incluso en sus mejores momentos, es algo caleidoscópica² (91, traducido por el autor).

Alshvang subraya el positivismo hanslickiano de Stravinsky, a pesar del ambiente simbolista de su época. En esencia, lo que más le interesaba a Stravinsky eran los objetos y la naturalidad del ritmo biológico. Este interés por los objetos estáticos se establece como principio de sensaciones sin desarrollo, y no como reflejo de un proceso real. En su obra está ausente la intencionalidad social y el desarrollo dialéctico.

2 Alshvang se refiere al término empleado por E. Hanslick para definir visualmente a la música. Cf. Hanslick.

Pero a partir de 1914 Stravinsky evoluciona del complejo colorido orquestal impresionista hacia la sencillez del tejido, con líneas melódicas en primer plano escritas para pequeños ensambles instrumentales, como: *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* (1914); *Прибаутки / Pribaoutki* (1914); *Колыбельные кота / Berceuses du chat* (1915); *Tres piezas para clarinete* (1918); *Четыре русские пьесы / Quatre chants russes* (1918-19), etcétera.

Su evolución musical va de la pasividad sonora impresionista, con su indeterminada y compleja rítmica, hacia el movimiento sonoro activo y al cambio de funciones modales, de motricidad exacta y a su vez irregular (no periódica). Todos estos cambios de factura en la obra de Stravinsky, afirma Alshvang, se deben a la revolución estilística del arte parisino, que rechazó al impresionismo en todas las artes.

Se buscan nuevas relaciones del artista con la realidad. Si el impresionismo aspiraba a transmitir el cambio constante de sensaciones [...] el arte burgués del último periodo, en cambio, niega toda relación entre el ideal artístico y la realidad que rodea al artista. Los valores artísticos ya no se crean en concordancia con la realidad, sino contrariamente a la realidad. La fuente de la creación es ahora la “esencia espiritual” del artista: apoyándose en ella, los artistas crean nuevos valores que “aún no existen”, y no imitan lo evidente del mundo circundante, como lo hicieron corrientes anteriores, incluido el impresionismo (93, traducido por el autor).

Este nuevo arte antiimpresionista, afirma Alshvang, es de dos tipos; así como también en la filosofía y en el arte se distinguen dos formas fundamentales de “concebir la esencia”: a través de la intuición, y a través del intelecto. La primera se revela emocionalmente elevada, extática, como el expresionismo alemán. La segunda forma tiene como principio artístico de la creación al intelecto y a la abstracción lógica.

El más claro ejemplo de esta corriente es el cubismo, armado de abstracciones geométricas como único contenido de la conciencia creativa. El giro de la obra de Stravinsky en el periodo de la primera guerra mundial, va por la senda intelectual, por el camino, si se puede decir, del “cubismo musical” (93, traducido por el autor).

En este periodo Stravinsky elabora una serie de divertidos procedimientos para deformar, mezclar y cortar motivos musicales, que produjeron nuevas fórmulas. Stravinsky encuentra la manera de detener la melodía o, al contrario, prolongarla sin fin; así es como con gran maestría transmite el aspecto cómico de un desentonado mecanismo (*Étude pour Pianola* 1917). Todo esto, señala Alshvang, recuerda a los “trucos del cubismo”, con su entrecruzamiento de líneas, planos, etc. Pero la esencia del cubismo no se encuentra en lo cómico.

Cuando Stravinsky deforma un conocido motivo, él cumple con la sagrada obligación de todo cubista, negar la realidad tal y como es. Pero esta negación contiene en sí, en opinión de los ideólogos del arte más moderno, algo positivo.

Cualquier cubista se ofendería si le dijeran que él no es más que un caricaturista. Pero nosotros, por supuesto, no podemos estar de acuerdo en que estas combinaciones de elementos abstractos, en cualquier arte, son capaces de revelar la “verdadera esencia” de las cosas (93, traducido por el autor).

El principal método “cubista” de Stravinsky consiste en toda clase de mixturas en el tejido musical. Por ejemplo, en el acompañamiento de *Параши в «Мавре» / Chanson de Paracha en Mavra* (1922), Stravinsky coloca la tónica en lugar de la dominante, y al revés. En la *Полка / Polca* (1915) la melodía se desvía todo el tiempo a otra tonalidad. En *Le cinq doigts* (1921) para piano, los motivos se confunden, tropiezan, se interrumpen y reanudan en los lugares más inesperados de todas sus ocho piezas.

Todas estas variantes de yuxtaposiciones y mixturas musicales, con divertidas deformaciones, se convierten en su visión del mundo, en una especie de sonrisa escéptica sobre la realidad. Pero no se trata simplemente de una broma, ni de una alegre sonrisa, afirma Alshvang, se trata de un profundo pesimismo en el periodo de la guerra y la posguerra.

Alshvang caracteriza a estas pequeñas obras del segundo periodo de Stravinsky como “estudios cubistas”, por su evidente formalismo, ya que el contenido está totalmente ausente, o se lleva a combinaciones verbales sin sentido.

¿Cuál sería la característica general del segundo periodo de Stravinsky (1914-1923)? Si antes de la guerra él era un representante del impresionismo pomposo de la burguesía imperialista rusa, en los años de la guerra y la posguerra, al perder realmente su relación con Rusia él, naturalmente, se relacionó más estrechamente con las innovaciones del arte burgués europeo, en donde en ese tiempo imperaba el cubismo (97, traducido por el autor).

En 1949 apareció un segundo análisis del cubismo musical, que el filósofo y musicólogo alemán Theodor Wiesengrund Adorno expone en *Philosophie der neuen Musik*. No obstante, a diferencia de Alshvang, Adorno plantea que la transición del impresionismo al cubismo musical de Stravinsky inicia ya en *Le sacre du printemps*. En su segundo capítulo, titulado “Stravinsky y la restauración”, Adorno señala sobre la relación entre Debussy y el impresionismo, así como la relación entre algunas composiciones de Stravinsky (*Le sacre du printemps* y *Symphonie d'instruments à vent*) con el cubismo, observando una analogía directa entre la transición musical de Debussy a Stravinsky, y la transición pictórica del impresionismo al cubismo.

La analogía, una y otra vez observada de la transición de Debussy a Stravinski con la de la pintura impresionista al cubismo, señala algo más que una vaga comunidad en la historia del espíritu a la que la música llegó cojeando, a la habitual distancia por detrás de la literatura y la pintura. La espacialización de la música es más bien testimonio de una pseudomorfosis de la música en la pintura [...] La concepción de la música por planos espaciales Stravinski la

tomó directamente de Debussy, y debussyana es la técnica de los complejos tanto como la constitución de los modelos melódicos atomizados (166-167).

Adorno señala que su innovación consiste en cortar los hilos de unión entre complejos que se oponen fuertemente en el espacio, y se estratifican en bloques de acordes autónomos, abandonando el desarrollo basado en el contraste.

La espacialización se hace absoluta: el aspecto del clima, en el que toda música impresionista retiene algo del tiempo subjetivo de la vivencia, se suprime. Stravinski y su escuela preparan el final del bergsonismo musical. Se valen del *temps espace* contra el *temps durée*. El procedimiento, originariamente inspirado en la filosofía irracionalista, se convierte en defensa de la racionalización en el sentido de una mensurabilidad y computabilidad amnésicas (168).

Adorno señala sobre la extinción del tiempo subjetivo en la música, y afirma que también el expresionismo vienés contrae la dimensión temporal, y “en las potentes construcciones dodecafónicas el tiempo se detiene en virtud de un procedimiento integral que, por tanto, parece privado de evolución” (169).

El autor afirma que en Stravinsky, la seudomorfosis del tiempo en el espacio induce a los oyentes a olvidar su tiempo vivencial y entregarse al espacializado. El truco que define todas las configuraciones formales de Stravinsky es detener el tiempo como en un número de circo, y presentar como espaciales complejos temporales. En lugar de resolver la tensión entre música y tiempo, hace una finta (engaño).

El tiempo musical

En 1939 Igor Stravinsky había reflexionado sobre el tiempo en el arte musical, lo que expuso en una serie de conferencias en la Universidad de Harvard, bajo el título “Poétique musicale”. Stravinsky afirma que las artes plásticas se nos ofrecen en el espacio; la música en cambio, en el tiempo.

La música se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por tanto, la música es un arte *chronique*, como la pintura es un arte espacial. Supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomía*, si se me permite el uso de este neologismo (32).

Stravinsky no solo se limitó a decir que la música es un arte del tiempo, un arte *chronique*, sino que planteó también el problema específico del *cronos* musical, sobre la base de las ideas del musicólogo Pierre Souvtchinsky, a quien Stravinsky menciona directamente.

La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y practicabilidades, fundado ante todo en una experiencia

musical del tiempo –el *cronos*– cuya incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional. Todos sabemos que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su conciencia. La espera, el fastidio, la angustia, el placer y el dolor, la contemplación, aparecen así en forma de categorías diferentes – en medio de las cuales transcurre nuestra vida –, que suponen, cada uno, un proceso psicológico especial, un *tempo* particular. Estas variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico. [...] Lo que determina el carácter específico de la noción del tiempo es que esta noción nace y se desenvuelve independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente con ellas (34).

La teoría de Souvtchinsky,³ expuesta en *Poétique musicale*, sugiere la distinción entre el *tempo* particular, que es el tiempo psicológico de la experiencia musical, y el tiempo real, ontológico.

Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo, o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales tal música se manifiesta (35).

Con esta distinción del tiempo, Stravinsky concibe dos tipos de música. Una que evoluciona paralelamente al tiempo ontológico y se identifica con él, produciendo un sentimiento de euforia o de “calma dinámica” en el público; y la otra que excede o contraría este proceso, no ajustándose al instante sonoro. Entonces la música se aparta de los centros de atracción gravitatoria y se hace inestable, propiciando con esto transmitir los impulsos emocionales de su autor. Es el tipo de música en la que domina la voluntad de una expresión.

Este problema del tiempo en el arte musical es de una primordial importancia. [...] La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste (35).

Para Stravinsky, su obra pertenece al tipo de música que evoluciona paralelamente al tiempo ontológico, y se vincula e identifica con él. Por ello Adorno señala que

3 Se afirma que Pierre Souvtchinsky es en realidad el autor de *Poétique musicale*, su *Ghostwriter*, como afirma Richard Taruskin. En 1939 Souvtchinsky ya había publicado en París sobre la noción del tiempo en la música. Cf. Souvtchinsky; Dufour; y Taruskin, 519. Pero Souvtchinsky no fue el primero ni el único en expresar en clave musical las ideas sobre el tiempo vivido del intuicionismo bergsoniano. El evolucionismo espiritualista de Henri Bergson tuvo gran impacto en la musicología del siglo xx, especialmente en Francia y Rusia. Compositores y musicólogos retomaron la tesis de Bergson sobre la intuición del tiempo, la “duración concreta” o del “tiempo vivido”, como prototipo del “tiempo musical”. Cf. García Gómez, “Crononomía de la consciencia musical”.

Stravinsky preparaba ya el final del bergsonismo musical. En su música la espacialización es absoluta; una especie de pseudomorfosis del tiempo en el espacio. Stravinsky se vale del *temps espace* contra el *temps duréé*, que detiene el tiempo y presenta como espaciales complejos temporales. Pero en su caracterización de la obra de Stravinsky, Adorno no analiza la naturaleza de la percepción y representación del espacio en la música.

El espacio musical

Al igual que la noción del “tiempo musical” como experiencia interna, es decir, como forma pura de la intuición sensible, el “espacio musical” sería pues aquella forma de intuición que abarca las cosas que aparecen exteriormente, pero bajo el modo de funcionar de nuestro sentido interno. No es el espacio físico que percibimos visualmente, sino la representación sonora del espacio que se da a nuestro sentido interno, como el tiempo. Es el espacio sonoro, pero bajo la representación de una forma musical.

En realidad, no solo para la ciencia el espacio y el tiempo son categorías inseparables. Nada en el mundo de los objetos físicos, ni en el mundo de las representaciones subjetivas del arte, existe en el tiempo fuera del espacio, o en el espacio fuera del tiempo. El espacio-tiempo no es solo la forma de existir de la obra de arte, sino también su forma relativa de representación artística. Por ello en la estética contemporánea se habla incluso del tiempo perceptivo en obras plástico-representativas, así como de la percepción del espacio en la música.

Los tipos de representaciones espaciales relacionadas con la música son muchas, y van desde impresiones vagas a evidentes; de abstractas a concretas; de relaciones directas con el espacio a relaciones condicionales; o de representaciones relacionadas con la localización física del sonido a las características espaciales del sonido mismo.

El análisis de la percepción auditiva del espacio, que inició Hermann von Helmholtz en 1863, y continuó Carl Stumpf en 1883, se ha dividido básicamente en dos ámbitos: psicológico y estético. En el análisis psicológico se destacan ciertas similitudes, o sinestesias entre la sensación auditiva y visual, que son básicamente: a) la localización espacial de la fuente sonora; b) el tamaño de la fuente; c) su desplazamiento; y d) el ritmo. A estas se añaden otras similitudes que tienen que ver más con la estructura musical del sonido: e) la simetría visual y auditiva; f) la homogeneidad del diapason musical y el espacio geométrico; y g) la constancia en la transposición espacial y sonora: así como las formas geométricas no cambian al moverse en el espacio, toda melodía o acorde conserva su relación diastemática al transportarse a otros registros (Helmholtz 596-97; Stumpf 58, 181, 209).

En su análisis de las sensaciones, Ernst Mach señala que el espacio de la ciencia, que es una construcción mental tridimensional basada en operaciones intelectuales, es el mismo en todas direcciones: ilimitado e infinito. En cambio, nuestras sensa-

ciones espaciales, nuestro espacio fisiológico, es muy distinto, ya que el espacio visual y auditivo es limitado y finito, además, su extensión es diferente en distintas direcciones (181).

Así como la sensación fisiológica del tiempo no es proporcional a la medición del tiempo consciente, la sensación fisiológica del espacio no es proporcional al espacio geométrico medido. Cuando la atención auditiva pasa de un tono a otro, su sensación es similar a la visual, cuando el punto fijo en el campo de visión es errante. La serie tonal es análoga al espacio, pero un espacio bidimensional y asimétrico limitado en ambas direcciones, como una línea recta que corre de derecha a izquierda en dirección perpendicular al medio plano (Mach 278).

El análisis de la percepción y representación del espacio musical inició en 1911, con el primer ensayo sobre la construcción temporal y espacial de la forma, escrito por la musicóloga rusa Nadeshda Briusova (Брюсова). A partir de 1923 el musicólogo soviético Boris Asaf'ev publicó varias obras sobre la percepción temporal y espacial de la música, en relación al proceso de su formación (Асафьев, Музыкальная форма как процесс).

En 1931 el antropólogo austriaco Siegfried Nadel, al señalar sobre la noción del espacio musical en el significado dual de la música, subraya el aspecto ilusorio y asociativo de las sensaciones espaciales que provocan la altura del sonido, sobre todo el componente tímbrico, distinguiendo un sistema de condicionamiento de alturas del diapasón.

Ese mismo año el musicólogo suizo Ernst Kurth publicó en Berlín *Musikpsychologie*, donde analiza los aspectos psicológicos de la percepción espacial en la música. En su cuarto capítulo: "Das musikalische Raumphänomen", Kurth afirma que la sensación espacial y material de los objetos son funciones básicas del oído, y no surgen espontáneamente de la fantasía.

Kurth analiza detalladamente la aparición de la espacialidad a distintos niveles y en las dimensiones de la vertical, horizontal y profundidad de la música. Estudia el papel de las condiciones visuales, táctiles, auditivas y lógicas de la percepción espacial, y su significado en la percepción melódica, el desarrollo musical y su forma. Todo su análisis del fenómeno de la espacialidad en la música se delimita en dos grupos. Al primero pertenecen las sensaciones y representaciones relacionadas con la localización externa de los sonidos y sus fuentes en el espacio, así como con los componentes reales de la percepción visual y táctil. Al segundo grupo pertenece el "espacio musical" mismo.

Kurth afirma que la localización externa de los sonidos en el espacio no tiene relación alguna con la estructura espacial inmanente, sino al mundo íntimo del oído musical. El espacio interno de la música no se subordina a las mediciones geométricas. Esto debido no solo a su ambigüedad o vaguedad de las representaciones espaciales de tipo musical, sino también a su irracionalidad y trascendencia.

El espacio interno es una especie de “espacio energético” que surge directamente de la energía psíquica del movimiento.

Todas las representaciones espaciales en música dependen a fin de cuentas de la experiencia real del espacio. El espacio interno musical es condicionado por leyes objetivas físicas, fisiológicas y psicológicas. Este condicionamiento de la percepción espacial interna por la experiencia espacial real, en la mayoría de los casos, se interioriza en el proceso mismo de desarrollo de habilidades auditivo-musicales, que finalmente se eliminan, ya que los componentes del espacio musical, al ser producidos, se subordinan paulatinamente al sistema musical en el proceso mismo de su evolución, y gracias a ello se independizan (Kurth 116-136).

En 1962 el musicólogo húngaro József Ujfalussy analiza en su obra la unidad del espacio-tiempo del arte musical. Al señalar sobre la unidad intrínseca de estas categorías en la música, afirma que el espacio musical en particular, por su naturaleza, es una abstracción de las propiedades espaciales del material sonoro.

Ujfalussy señala que el problema del tiempo en la música pareciera haberse resuelto hace ya mucho tiempo. Ahora es de todos bien conocida la famosa frase de que “la música es un arte del tiempo”. A primera vista esta afirmación parece una verdad incontrovertible, así como la frase “el arte pictórico es el arte del espacio”. También podríamos agregar la conocida frase, producto de la combinación de estas dos afirmaciones, de que “la arquitectura es música petrificada”. Pero en esencia estas dos afirmaciones son características de aquella visión del arte que solo toma en cuenta un único aspecto de la representación artística.

En las mismas expresiones “el arte en el tiempo” y “el arte en el espacio” se encuentra una contradicción (*contradictio in adiecto*), ya que el arte no es una generalización de conceptos, sino de modelos artísticos. Consecuentemente, el arte no se dirige al pensamiento abstracto a nivel de conceptos, sino hacia la percepción de modelos artísticos. El espacio y el tiempo son pues categorías de la existencia y la percepción, las cuales podemos nosotros examinarlas separada una de la otra en nuestra consciencia, motivada por la investigación científica, pero en la percepción artística su contemplación por separado, si acaso a la fecha, no ha logrado ninguna persona viva (190, traducido por el autor).

Al hablar del modelo artístico como reflejo de la realidad, solo podremos tener en cuenta aquel modelo basado en la unidad inseparable de las dos categorías fundamentales de la forma de la existencia: el tiempo y el espacio. Ciertamente en la apreciación estética siempre predomina alguna de estas dos categorías. Por ello el “espacio musical” es un espacio posible, en potencia, así como el tiempo en el arte pictórico es posible potencialmente. Pero si partimos de esta superflua apreciación, nunca comprenderemos la esencia de lo artístico. Esta apreciación unilateral de la música se evidencia en la definición de Eduard Hanslick, quien absolutiza el aspecto temporal de la música, y lo utiliza para privarla de su contenido: “Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte

Formen [El contenido de la música suena en formas de movimiento]” (Hanslick 45; cit. en Ujfalussy 191).

En contraposición a la definición de Hanslick es fácil resolver el problema. Suponiendo que el contenido de la música no es otra cosa que una forma sonora en movimiento, entonces, por un lado, el mismo movimiento deberá suceder en el tiempo y en el espacio, ya que ninguna de estas dos categorías determina por sí misma ni el movimiento ni la forma. Por otro lado, ya que observamos el movimiento de aquello que debe moverse, si este algo lo excluimos del juego, entonces la definición se desequilibra. Pues bien, no existe tal coeficiente que por medio de una suma metafísica, pueda hacer de la forma algo idéntico al contenido (Ujfalussy 191-192, traducido por el autor).

El espacio musical no es abstracto, afirma Ujfalussy. Así como el tiempo es siempre el tiempo de algo que existe y sucede, y consecuentemente existe y se mueve, así también el ritmo musical subraya siempre la periodicidad del movimiento, de su existencia y acontecer. Este movimiento lo escuchamos en los sonidos, y nos unimos a ellos con movimientos musculares. Pero el ritmo no es absoluto, no es el tiempo midiéndose a sí mismo. Tampoco es el cuadro primigenio de la música como “pura temporalidad” (195).

Entonación gestual

En 1982 el musicólogo soviético Mikhail Druskin [Друскин], publicó una monografía sobre Stravinsky, donde analiza el fenómeno del “cubismo musical” en su obra, en analogía con la perspectiva pictórica renacentista y la “perspectiva inversa” de la antigua tradición iconográfica rusa. Druskin afirma que a Stravinsky no solo le atrajo el fenómeno del tiempo musical, que expone en *Poétique musicale*, sino también el fenómeno del espacio en la música, y señala que *Le sacre du printemps* tiene cierta analogía con el cubismo pictórico de Picasso, así como *Loiseau de feu* y *Petrouchka* fueron cercanos al violento colorido fovista de Henri Matisse (89).

La poesía y el ritmo son el principal impulso en la creación de Stravinsky, afirma Druskin. Su proceso de composición se asemeja a la versificación, a la expresividad del gesto elocuente, al “gesto entonativo”, que son un dibujo claramente delineado en sus obras. Y en todas estas definiciones surgen en primer lugar los modelos visuales, que le han servido de fuente de inspiración a sus ideas musicales (127).

En *Chronique de ma vie*, autobiografía publicada en 1935, Stravinsky describe esta característica “entonativo gestual” de su obra, al exponer sobre el antiguo mito del dios Apolo y las Musas, tema de su ballet *Apollon musagète*, estrenado el 27 de abril de 1928 en *The Library of Congress* de Washington D. C.

Me detuve sobre el tema de Apolo y las musas, el jefe inspirando a cada una su arte. Reduje a tres el número de musas, escogiendo entre ellas a Calíope,

Polimnia y Terpsícore, como las más representativas del arte coreográfico. Calíope, recibiendo de Apolo es estilo y las tablillas, personifica la poesía y sus ritos. Polimnia, con un dedo sobre sus labios, figura la mímica; Casiodoro nos dice: “Esos dedos que hablan, ese silencio elocuente, esos relatos del gesto pasan por ser invención de la musa Polimnia; ésta quería mostrar que los hombres pueden expresar su voluntad sin hacer uso del don de la palabra.”⁴ Al fin, Terpsícore, reuniendo en sí los ritmos de la poesía y la elocuencia del gesto, revela el mundo de la danza y encuentra así entre las musas el lugar de honor al lado del musageta (143-145).

Las impresiones visuales del movimiento, de la línea, del dibujo, o del elocuente gesto, fueron fuente de inspiración a sus ideas musicales, que Stravinsky describe a lo largo de su autobiografía en su proceso de creación, basados en modelos visuales. Por ejemplo, en *Le sacre du printemps*:

Mientras terminaba en San Petersburgo las últimas páginas de “El pájaro de fuego”, entreví un día, de modo inesperado –pues mi espíritu estaba entonces ocupado por cosas completamente distintas–, entreví, repito, en mi imaginación, el espectáculo de un gran rito sagrado pagano: los sabios ancianos, sentados en círculo y observando la danza de la muerte de una joven doncella que sacrificaban para tornar propicio al dios de la primavera. Tal fue el tema de “*Le sacre du printemps*”. He de decir que esta visión me había impresionado fuertemente y que hablé de ella inmediatamente a mi amigo, el pintor Nicolás Roerich, especialista en la evocación del paganismo (42).

Estos modelos visuales fueron en realidad inspirados por la poesía y el ritmo; principal impulso en la creación de esta obra. El musicólogo V. Smirnov señala que existen modelos paralelos entre los argumentos de *Le sacre du printemps* y la poesía de Sergey Gorodetsky (Смирнов 87). Posteriormente el musicólogo Lawrence Morton confirma que Stravinsky se inspiró en su poema Ярила [*Yarila*], dedicado a la deidad mitológica eslava asociada a la fecundidad primaveral y la sexualidad, que S. Gorodetsky incluyó en el primero de dos libros de poesía lírica y lírico-épica, publicado en 1907 bajo el título: Ярь [*Yar - Furor*] (Городецкий; Morton).⁵

En *Le sacre*, la acentuación rítmica es transmitida por el gesto, la mímica, la articulación y la plástica corporal de la danza; o como lo describe Asaf'ev, por la “energía motórica-muscular” (Асафьев, Книга о Стравинском), que se basa en la innovadora variación de los acentos en su música. En general, afirma Druskin, la creación de

4 Stravinsky cita *Variae epistolae* del escritor latino Magnus Aurelius Cassiodorus Senator (485-ca. 580); una recopilación de 468 cartas y formularios oficiales en 12 libros (Cassiodore, *Variarum liber* XII, Liber Quartus, LI).

5 Sobre las fuentes del proceso de creación de *Le sacre du printemps*, y la versión en castellano del poema Ярь [*Yar - Furor*] de Gorodetsky, véase García Gómez, “Perun y Yarilo”.

Stravinsky se asocia con el gesto que provoca la imagen del movimiento, ya que su música se dirige por la energía del impulso motriz. En esto consiste lo específico de su creación musical. Se podría afirmar incluso que “del movimiento corporal, de la entonación gestual, surge la música” (131-32).

No obstante, Stravinsky no crea un *звукopись* [*zvukopis* - *cuadro sonoro*]. Él no aspira a crear en sonidos modelos de la naturaleza o lo fantástico. En general todo lo descriptivo le es ajeno, como aquella pasión por la representación pictórica de los compositores rusos de la *Могучая кучка* [*Moguchaya kuchka* - *El montoncito poderoso*].

¿Pero cómo entonces se reveló la visión específica de Stravinsky en su música? El objeto, al encontrarse estático, no se presta a pintarlo en sonidos. Pero cuando el objeto se encuentra en movimiento, así mismo la música puede reproducir el carácter de este movimiento, de su tempo (la medida de su velocidad), etc. Así sucede la transformación del modelo visual al musical. Por consiguiente, no es el objeto mismo “de la representación”, sino el carácter de su movimiento, de su tempo, ritmo, y amplitud de su dinámica. Esto es a lo que aspira ante todo reproducir Stravinsky (Друскин 132; traducido por el autor).

Tanto la intensidad de sus impresiones visuales como su perspicacia artística permitieron a Stravinsky captar los diversos matices del movimiento real, para transformarlos en modelos musicales. Pero el movimiento no se desarrolla en una continuidad abstracta, sino que sucede en el tiempo y el espacio, como ya hemos visto anteriormente.

Volúmenes sonoros

Hemos mencionado que tiempo y espacio son categorías inseparables, pues nada en el mundo, ni de los objetos físicos, ni de las representaciones subjetivas, existe solo en el espacio fuera del tiempo o en el tiempo fuera del espacio. Por ello Ujfalussy señala sobre el tiempo perceptivo en el arte pictórico, es decir, la intuición del tiempo en un arte representativo espacial, y el espacio perceptivo en la música.

Si comparamos la teoría musical del espacio con esta misma teoría en el arte representativo, sin lugar a duda, el arte representativo es más espacial por el hecho de que su espacio se construye de la separación de una parte del espacio objetivo exterior de su unidad artística, dándole su sentido. Indudablemente que también la música y otras artes “en el tiempo” crean esta misma transformación artística de unidades del tiempo real. En este sentido, el espacio musical es posible, porque es un espacio potencial, y el tiempo del arte representativo también es posible potencialmente (201, traducido por el autor).

En la música de Debussy, por ejemplo, el efecto espacial ya no es por medios sonoro-imitativos, característico del barroco al romanticismo, sino mediante la

yuxtaposición de planos y volúmenes sonoros. Debussy entreteje las distintas capas dinámicas del tejido vertical. Tales correlaciones generan asociaciones de cercanía y lejanía, la tridimensionalidad de los volúmenes representados, así como la simultaneidad de sus distintos planos. A este mismo efecto sirven los cambios de funciones entre el dibujo melódico y la armonía, ya sea que este dibujo se muestre en primer plano o sumergido en el fondo armónico, provocando la sensación de amplitud y profundidad.

Algo similar sucede en la música de Stravinsky, que piensa en volúmenes sonoros, y si se trata de líneas melódicas, en figuras geométricas. En 1913 Stravinsky publicó en la revista Музыка [*Música*], un artículo sobre lo que él quiso expresar en *Le sacre du printemps*:

En general, en el prelude quise expresar el terror pánico de la naturaleza ante la belleza naciente, el horror sagrado ante el sol de mediodía, algo así como el grito de Pan. **El material musical crece, se hincha, se expande.** Cada instrumento aquí, como brote en la corteza de un tronco centenario, es parte de un todo grandioso. Y toda la orquesta, y todo esto unido, deberá simbolizar la primavera naciente (Стравинский 489; la traducción y las negritas son del autor).

Poco antes de la publicación de este artículo, Stravinsky inició la composición de *Trois poésies de la lyrique japonaise* para voz y nueve instrumentos, terminada en enero de 1913. En *Chronique de ma vie*, Stravinsky escribe que paralelamente a la orquestación de *Le sacre* había leído una pequeña colección de lírica japonesa de autores antiguos: “La impresión que me había causado presentaba una semejanza sorprendente con el efecto producido por el arte japonés de las estampas. La solución gráfica de los problemas de la perspectiva y de los volúmenes que se ve en ellas me incitaba a encontrar algo análogo en la música” (55).

Stravinsky encontró esa analogía en el cambio de acentuación tónica de la parte vocal de esta obra, al adelantarla un cuarto de compás del acompañamiento, creando así una especie de doble plano que establece la perspectiva sonora (Друскин 141).

Posteriormente, tras la composición de su *Octeto* para alientos, estrenado el 18 de octubre de 1923 en la Ópera de París, Stravinsky publicó “Some Ideas About my Octour”, una especie de manifiesto artístico donde expone su idea sobre los volúmenes sonoros, ocupando su lugar en el espacio como cualquier otro objeto.

Las razones por las que he compuesto esta clase de música para un octeto de flauta, clarinete, fagotes, trompetas y trombones, son las siguientes: Primero, porque este ensamble forma una escala sonora completa y consecuentemente me suministra un rico registro; segundo, porque la diferencia en **el volumen de estos instrumentos describe más claramente la arquitectura musical.** Y esta es la más importante cuestión en toda mi reciente composición musical.

[...] Mi octeto, como he dicho anteriormente, es un objeto que tiene su propia forma. Como todos los objetos, **este tiene peso y ocupa un lugar en el espacio**, y como todo otro objeto, este perderá parte de su peso y espacio en el tiempo y a través del tiempo (575, la traducción y las negritas son del autor).

Estos términos de arquitectura musical, como “volumen”, “peso” y “objetos sonoros”, que ocupan un lugar en el espacio y se suceden a través del tiempo, pareciera que no fueron escritos por un compositor, sino por un pintor cubista.

Efectivamente, el parecido con los principios teóricos y los cuadros cubistas es sorprendente. También ellos consideraban que de la combinación de diferentes planos se crean los volúmenes, y por ello el lienzo pictórico de dos dimensiones intenta provocar la representación del espacio tridimensional. El objeto pictórico literalmente se observaba desde varios ángulos, pero simultáneamente. [...] Por ello no es extraño que usualmente se le llamara cubista a la música de Stravinsky. [...] el rasgo característico de su música consiste en el parecido con los principios de la representación cubista, de múltiples aspectos en la composición de múltiples planos (Друскин 142, traducido por el autor).

El concepto del “cubismo musical” alude pues a una especie de acumulación de complejos de volúmenes sonoros, yuxtapuestos por Stravinsky en su música.

Perspectiva inversa

La perspectiva es el eje principal de la composición pictórica; establece el horizonte que determina el nivel de lo visto, y diferencia los planos en la combinación de los objetos representados. La perspectiva ha estado presente en la pintura europea desde el siglo xv,⁶ pero su interpretación ha cambiado a lo largo de su historia.

Históricamente se contraponen dos tipos de perspectiva: la lineal o directa; y la inversa. La perspectiva lineal es la “normal” o la “real”, por medio de la cual establecemos las dimensiones espaciales. En el lienzo bidimensional de la pintura, las líneas imaginarias, como en las figuras geométricas, se extienden desde cada punto del objeto a nuestro ojo, uniéndose en un solo punto, y creando así la ilusión óptica de lo tridimensional, de la profundidad y el volumen del espacio.

6 Bajo la influencia del astrónomo egipcio Alhazen (965-1040), Roger Bacon, Witelo y John Pecham, escribieron la síntesis del conocimiento óptico de la Edad Media. Estos nuevos conocimientos sobre la perspectiva, permitieron la representación tridimensional en el plano bidimensional de la pintura a partir del siglo xv. La obra de Roger Bacon, *Perspectiva*, apareció como parte de su *Opus maius* (1263), pero circuló independientemente bajo el título *De multiplicatione specierum, circa* 1262. La obra de Witelo, también titulada *Perspectiva*, es un extenso tratado en diez libros que aparece alrededor de 1270-78. John Pecham escribe su *Perspectiva communis*, durante sus años como profesor en París y en Oxford, entre 1269-1275. La obra de Alhazen se publicó en latín hasta 1572: *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis libri septem*. F. Risner, ed. (Basel, 1572). Cf. Lindberg; Unguru).

Usualmente vemos el mundo que nos rodea desde un solo punto de vista, que “correspondería” a un único punto de fuga ubicado en el horizonte. Pero imaginemos, dice Druskin, que ese punto fijo cambia y gira. Entonces se violan las dimensiones de la representación pictórica normal, y los objetos cambian de posición y volumen. Lo cóncavo se convierte en convexo, etc. Surge entonces una ilusión óptica “ficticia”. Una especie de representación pictórica artificial de “perspectiva inversa” (144).⁷

En su obra sobre poética de la antigua literatura rusa, el filólogo soviético Dmitry Lixachev señala la inexactitud del término “perspectiva inversa”. Quienes sostienen esta teoría pictórica tratan de explicar la deformación de los objetos que surge en esta perspectiva, como si el artista observara el cuadro desde “dentro”, al parecer tras el mismo cuadro viendo su reverso, pero desde un solo punto de vista. Tal postura visual es difícil imaginarse. Lixachev señala que son otras las causas que llevaron a los antiguos artistas bizantinos y rusos a quebrantar la ilusión de lo real.

La perspectiva aparece en la pintura cuando surge la necesidad de representar la realidad desde el punto de vista de un solo observador –el artista. [...] En la pintura italiana prerrenacentista, profundamente relacionada con la bizantina, y en el ícono ruso, la situación era distinta: un único punto de vista del observador en toda la composición pictórica simplemente no existía. Una parte de la composición se representaba con un punto de vista, otra con otro (Лихачёв 293, 313; traducido por el autor).

En su obra sobre semiótica del ícono, el filólogo soviético Boris Uspensky afirma que el sistema de la perspectiva inversa surge de una multitud de posiciones de puntos de vista del artista, relacionada con un campo visual dinámico y su consecuente suma de impresiones visuales simultáneas. Esta dinámica de posturas visuales se transmite a la imagen, y como resultado de esta suma, surgen las deformaciones características de la perspectiva inversa.

De esta forma, la contraposición de los sistemas de la perspectiva lineal e inversa puede estar relacionado principalmente con la inmovilidad, o al contrario, con el dinamismo de las posiciones visuales. [...] en el arte antiguo la suma de impresiones visuales juega un gran papel. Esto se relaciona no solo con la representación de objetos aislados [...] sino también con todo el sistema de la obra pictórica, cuando se suman en una sola mirada del espectador desde dentro (apareciendo en las formas del plano anterior) y la mirada externa, vista desde fuera (formas del primer plano). Puede decirse, de esta forma,

⁷ El término “perspectiva inversa” fue acuñado por el historiador alemán Oskar Wulff, en el título de su obra “Die umgekehrte Perspektive”, sobre el espacio en el antiguo arte bizantino y su perfeccionamiento en el Renacimiento. En 1919 el filósofo Pavel Florensky, sacerdote de la iglesia ortodoxa rusa, presentó una ponencia sobre el estudio del espacio en la iconografía rusa, titulado: Обратная перспектива [*Obratnaya perspectiva - Perspectiva inversa*] publicada hasta 1967 en Tartu, Estonia, república de la Unión Soviética. Cf. Wulff; Флоренский.

que la suma, es decir, la síntesis de la impresión visual, representa el momento fundamental en la construcción de la imagen antigua. Se puede dividir esto en dos principios de suma, los cuales se determinan por diferentes procesos de lectura de la imagen. En unos casos el artista mismo suma sus impresiones visuales (surgidas en el proceso de la dinámica de las posiciones visuales o de la dinámica del mismo objeto); para nosotros en este caso las representaciones en la obra son el resultado de la suma. Además, en el resultado de la suma de impresiones visuales del artista, suceden determinadas deformaciones del objeto representado (Успенский 193, 264; traducido por el autor).

En su obra sobre la perspectiva inversa, Pavel Florensky determinó de forma exacta y lacónica la diferencia entre estos dos sistemas: la perspectiva lineal es monocéntrica, en cambio la perspectiva inversa es multicéntrica.

el hecho es que la representación del objeto no es solo en calidad de representación del objeto, no es copia de la cosa, no duplica un rincón del mundo, sino señala sobre el original como su símbolo. [...] La representación es siempre un símbolo, y toda representación perspectiva y no-perspectiva [...] es simbólica. [...] Consecuentemente, discutiendo sobre la cuestión de la perspectiva, ya sea lineal o inversa, monocéntrica o multicéntrica, obligatoriamente, parte desde el principio de las tareas simbólicas de la pintura (Флоренский 402, traducido por el autor).

Perspectiva sonora

Pero ¿qué relación tiene todo esto con la música? –se pregunta Druskin–. Siguiendo con el paralelismo pictórico-musical que hemos planteado desde el inicio, nos preguntamos entonces: ¿Cómo sería la “perspectiva sonora”? Al igual que la vista, el oído percibe las diferencias de ubicación espacial “cerca-lejos”. Existen muchos ejemplos musicales relacionados con la perspectiva lineal de un solo punto de fuga en el horizonte pictórico, es decir, la representación sonoro-musical de un “objeto” concreto moviéndose en dirección nuestra.

Basta con mencionar el cuadro sinfónico de Modest Mussorgsky *Быдло* [*Bydlo*], de *Картинки с выставки* [*Cuadros de una exposición*]. El cuadro original, del arquitecto Viktor Hartmann, representa una carreta de enormes ruedas tirada por bueyes. Su pesado paso se transmite por un ritmo monótono de 2/4 en registro muy bajo. De fondo se escucha el triste canto campesino (tuba) de los cocheros. Es un retrato musical que recrea un sombrío cuadro de acercamiento y alejamiento de la pesada carreta (*pianissimo* — *fortissimo* — *pianissimo*).

Existen muchos ejemplos donde se percibe el movimiento de algo acercándose o alejándose. Por ejemplo, la parte central del primer movimiento en la Séptima

Sinfonía *C-Dur* Opus 60, llamada “Leningrado” de Dmitri Shostakovich, con su famoso tema de la “invasión” que se repite en doce variaciones, evocando al enemigo que avanza y se convierte en una monstruosa bestia asesina.⁸ Pero en todos estos ejemplos se reproduce no tanto el “objeto” real moviéndose, sino la sensación del movimiento que la música –mejor que ningún otro arte– evoca.

Todos estos ejemplos se comparan con la representación pictórica real de la perspectiva lineal. Druskin también señala sobre una “perspectiva aérea”, en donde la sensación del espacio se crea por medio de diferentes planos en la dinámica:

Pero la música aparece “cerca” o “lejos” dependiendo del grado de densidad, o al contrario, de rarefacción sonora, que se logra ante todo por medio del tejido, por confrontación de distintos complejos multi-sonoros o mono-sonoros. [...] Por otra parte, el “peso” se determina por el timbre y los registros. [...] Por último, en la correlación “cerca-lejos” frecuentemente está presente el efecto “lumínico”. [...] Consecuentemente, se puede descubrir en las creaciones musicales también una perspectiva aérea. Debussy fue su incomparable maestro (146-47, traducido por el autor).

Hasta ahora, todas estas analogías han sido a nivel semántico, “asociativo”, de percepción. Pero a nivel estructural también pueden proponerse algunas equivalencias con ciertas reservas. Por ejemplo, se puede tomar como punto de fuga en el horizonte a la tónica, o a la tonalidad principal de la obra, de la cual surgen “rayos” o “líneas”, impregnando la totalidad de la forma musical de la obra, o de sus partes.

Entonces la perspectiva sonora adquiere un significado organizativo, análogo a la perspectiva geométrica en la pintura, ya que la atracción de los sonidos es la principal coordenada en el sistema de medios expresivos del arte musical. Por atracción debemos entender distintos principios de organización, modales, tonales, modulares, armónicos, etc. La tonalidad, en el sentido amplio de la palabra, está presente en cualquier música, incluyendo la atonal, en donde la función de tónica puede ser llevada a un determinado complejo sonoro en parámetros de altura o dinámica, tímbrico o de registro, etcétera (Друскин 147, traducido por el autor).

En su obra teórica *A Composer's World*, el compositor alemán Paul Hindemith afirma que la armonía es el elemento que coincide enteramente con el concepto del espacio musical, y que se percibe por analogía a nuestra experiencia en el espacio tridimensional real.

la sensación de profundidad espacial, como se expresa en el movimiento adelante y atrás, se simboliza musicalmente en algo similar a la construcción que

8 Sobre el análisis de creación y recepción de esta Sinfonía, véase (García Gómez, *Profecía musical*)

produce el efecto de la perspectiva en la pintura. En la pintura, la impresión visual de profundidad es creada dibujando líneas que retroceden del objeto pictórico y su prolongación se encuentra en un solo punto, el punto de fuga; en la perspectiva musical, todas las armonías que resultan de la distancia vertical (arriba y abajo) entre tonos [...] deberán ser entendidas, por nuestra capacidad analítica, como una relación cercana de tonos, los cuales por recurrencia frecuente, o por posición favorable en la estructura, o finalmente por el soporte recibido de otros tonos, serán percibidos como tonos superiores a otros; tonos que ocupan el lugar de la fundamental, de la tónica. [...] ¿Podríamos acaso imaginar un espacio bidimensional omitiendo la referencia de la armonía al tono fundamental, a la tónica, al efecto similar de la perspectiva en la pintura? ¿Acaso las obras del arte pictórico rechazarían este efecto? Hubo un tiempo en la historia musical cuando este efecto de la perspectiva, o de la tonalidad, como término técnico, fue desconocido a los músicos. [...] y la gente solo con la concepción melódica de la música no puede obtener ningún efecto de perspectiva sonora, de tonalidad [...] La armonía, sin nuestra activa participación interpretativa, [...] produce el efecto de la perspectiva tonal. En la pintura depende del pintor decidir si quiere usar o no la perspectiva como parte del efecto pictórico. En música no podemos escapar al efecto análogo de unificación tonal, de tonalidad. ¿No hemos escuchado muchas veces sobre las tendencias en la música moderna de evadir este efecto tonal? Me parece que tratar de evadirlo, es tan prometedor como tratar de evadir los efectos gravitatorios. [...] La tonalidad sin duda es una forma muy sutil de gravitación (62-64, traducido por el autor).

Otro ejemplo a nivel estructural de analogía entre la música y la perspectiva pictórica lineal se da en la forma *sonata allegro* clásica, ya que el punto de culminación del desarrollo metafóricamente es análogo al “punto de fuga”, hacia el cual se dirige el cambio de elevaciones y caídas de la tensión. Esta forma de composición se puede denominar monocéntrica, ya que literalmente se observa desde un único punto de vista.

existen indicios típicos de la forma-esquema, que llaman la atención sobre su representación ideal. Partiendo de estos signos típicos, puede decirse que la sonata *allegro* es un esquema básicamente monocéntrico. La interrelación dialéctica entre la parte principal y secundaria, donde el papel regulador se otorga a la correlación tonal, que literalmente se alinean en la reprise; las olas dinámicas de las principales partes con doble repetición en la exposición, con corte general de la forma en la transición a la reprise [...], todos estos aspectos de la sonata *allegro* clásica nos permiten equipararlos al “punto de fuga” de la perspectiva lineal en la composición de multfiguradas monocéntrica (Друскин 148, traducido por el autor).

Perspectiva musical multicéntrica

Debussy y Stravinsky descubrieron y desarrollaron una serie de innovaciones artísticas que enriquecieron la música del siglo xx. Particularmente Stravinsky lo hizo de manera consciente, dejando testimonio de ello en varios escritos. Al igual que el historiador del arte Heinrich Wölfflin,⁹ Druskin expone esta serie de innovaciones artísticas de Stravinsky en cinco antítesis de conceptos básicos de su desarrollo estilístico. Estas antítesis son: I. Música crono-amétrica (tiempo psicológico) — música cronométrica (tiempo ontológico); II. Contraste (uniformidad) — similitud (variedad); III. Tensión-distensión tonal (polaridad) — desarticulación (entidades libres de subordinaciones); IV. Desarrollo transversal (continuo) — desarrollo discreto (correlación de planos y volúmenes); V. Composición monocéntrica (único punto de fuga) — composición multicéntrica (múltiples y relativamente independientes “niveles del horizonte”) (148).

En su innovación musical, afirma Druskin, Stravinsky contrapuso al proceso tradicional de desarrollo transversal con un solo punto de salida, una correlación de planos y volúmenes en multitud de puntos de fuga relativamente independientes, es decir, transformó su lenguaje musical de una composición monocéntrica, a una multicéntrica.

Stravinsky en muchas ocasiones señaló que el continuo torrente sonoro debía ser dividido, ordenado, y que en lugar de la “sinfonización” de la ópera y el ballet, debía haber una estructura escénica, y en lugar de la autoexpresión emocional improvisada, la “versificación” de manera contenida, etc.; incluso en el ímpetu de la polémica él promovió el concepto de “anti-desarrollo” (Диалоги, 233) (*Dialogues* 149, traducido por el autor).

El principio transversal de desarrollo se basa en el cambio continuo y crecimiento de la dinámica. Stravinsky reafirmaba la dinámica por etapas, y el cambio suave de *crescendo*—*diminuendo* lo sustituye por la confrontación de diversas capas dinámicas. Esto en cierta medida es similar a los distintos niveles del horizonte en la pintura. Debussy también abandona el desarrollo lineal por distintas capas de tejido en la correlación de planos que delimitan los volúmenes. Pero Stravinsky va más allá:

él desfasa esos límites, y gracias a estos traslapes, fracturas o interrupciones, se produce una especie de desarrollo transversal “abrupto”, que, metafóricamente hablando, no aparece desde un solo punto de vista ni de ninguna posición trasera “visual”, sino de la suma de impresiones desde una multitud de puntos de vista. Esto claramente se descubre en la organización rítmica de la música de Stravinsky (Друскин 150, traducido por el autor).

⁹ En 1915 Heinrich Wölfflin publicó *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, sobre el desarrollo estilístico en el nuevo arte pictórico. Wölfflin clasificó el desarrollo histórico del arte en cinco pares contrapuestos de conceptos básicos del estilo: I. Lineal — pictórico; II. Superficie — profundidad; III. Forma cerrada — forma abierta; IV. Pluralidad — unidad; V. Claro — indistinto.

A través de la variación de acentos y discordancia métrica, Stravinsky crea una red polirrítmica en la que se translucen diferentes ángulos de medida, o si se quiere describir desde la perspectiva pictórica, diferentes “puntos de vista”. Esta pluralidad se percibe en el desacierto de la melodía con las funciones armónicas, que particularmente se muestra con grotesca agudeza en lo banal. Por ejemplo, Asaf'ev lo describe en la marcha real de la *Histoire du soldat* (1918):

La marcha de Stravinsky reúne en síntesis el movimiento musical de una multitud de ritmo-entonaciones (fanfarrias, melodías, cantos de danza y acompañamiento, motivos de estilo callejero, burdo andado soldadesco y ágil paso). Aquí reina el compás y al mismo tiempo cada momento es inestable, ya que la correlación regular de acentos fuertes y débiles revueltos se alternan de forma zigzagueante (Асафьев, Книга о Стравинском 235; traducido por el autor).

Estos zigzaguees atravesados se encuentran en la correlación del dibujo y el fondo, de la melodía y el acompañamiento, y en diferentes planos del tejido musical. Precisamente este principio de choque y discordancia en la combinación simultánea de diferentes capas sonoras y facturas, es lo que relaciona la música de Stravinsky con el cubismo pictórico.

Por ejemplo, el musicólogo francés Robert Siohan observa esta simultaneidad en los procesos del desarrollo musical, al comparar la unión de distintas capas en la acción del ballet *Байка про лису, петуха, kota да барана / Histoire burlesque: Baïka sur renard, le coq, le chat et la chèvre* (1916), con el arte bizantino, que no conocía la perspectiva lineal.

El argumento de esta farsa está basado en un episodio [...] cuyo origen se remonta a las fábulas de Esopo. [...] Para acompañar esta historia, Stravinsky imaginó una especie de *mise en scène*. El espectáculo fue planeado interpretarse por payasos, bailarines y acróbatas [...] En vista del origen arcaico de la historia, el compositor se inspiró en ciertas técnicas primitivas, tratando literalmente de producirlas en su partitura. [...] En cuanto a la legitimidad de las comparaciones hechas entre la música y las bellas artes, se podría decir que el efecto de esta música es similar al sentimiento de confusión a veces experimentado cuando uno confronta las obras del arte bizantino, en el cual la noción de la perspectiva está completamente ausente (69-70, traducido por el autor).

El mismo Stravinsky subrayaba sobre la simultaneidad en las escenas coreográficas de *Свадебка / Les noces* (1923), donde los invitados conversan como si los novios estuvieran ausentes, aunque siempre están presentes en la escena. Hay una simultaneidad de eventos escénicos y musicales.

Aquello que se relaciona con la acción en la escena, lo aplica en la propia acción musical. Stravinsky construyó la forma musical por medio de perspectivas, de correlaciones entonativo-rítmicas, trasladando los arcos, combinando apoyos,

cambiándolos, variándolos. Él creó una composición dinámica gracias al incesante movimiento de bloques voluminosos de sonido, y al mismo tiempo estáticos, debido al complejo tejido de bóvedas arqueadas. [...] La unión de partes en base a la similitud, la repetición, de relaciones cruzadas y paralelismos, es un rasgo característico de la composición multicéntrica de Stravinsky (Друскин 151, traducido por el autor).

Stravinsky encuentra la similitud en el ritmo, que organiza y dirige el movimiento. Pero la similitud se revela en la repetición, que inexacta o incompleta es un paralelismo. Yuri M. Lotman señala que la similitud se revela en la repetición, y la repetición inexacta o incompleta es un paralelismo (Лотман 90). En *Diálogos* Stravinsky afirma: “El artista debe evitar la simetría, pero puede construir en paralelismos. [...] ser completamente simétrico significa estar completamente muerto” (227-28, traducido por el autor).

La simetría absoluta no se encuentra en la naturaleza. Pero negarla significaría lo contrario, la asimetría. En su obra sobre la simetría en la ciencia y el arte, A. Schubnikov introduce el concepto de “disimetría”, que expresa la idea de “simetría asimétrica”, es decir, proporciones en las cuales hay violaciones parciales, o combinaciones de estilos o tipos de simetría (Шубников 366-80). Como ejemplo de ello, Stravinsky cita en *Diálogos* el *Giudizio universale*, mosaico de la *Basilica di Santa Maria Assunta* de Torcello, Venecia.

Su principio es la división, más aún, la división en dos mitades, al parecer iguales. Pero en realidad cada una de ellas se complementa, y no se repiten ni reflejan como en un espejo, y la misma línea divisoria no es exactamente perpendicular. [...] Las medidas y proporciones, el movimiento y las pausas, la oscuridad y la luz en ambas por todos lados se separan (227, traducido por el autor).

Por simetría se entiende una distribución proporcional en la totalidad de la forma artística, y de esta surge el equilibrio de una determinada estructura rítmica. Pero a diferencia de la simetría exacta, estas proporciones se encuentran en una correlación dinámica. Esto es lo que Stravinsky tenía en cuenta cuando habla de “paralelismos imperceptibles”.

Paralelismo es un concepto geométrico. Presupone la colocación variada de lo similar en diferentes niveles del espacio perceptible, que mejor corresponde a la interrelación de planos y volúmenes de la música de Stravinsky. En la analogía él estableció lo diferente, mezclando aquello que parecía contradictorio, y en el orden introdujo distintos modos de coincidencias y diferencias. Esto es, en esencia, el sentido de la composición multicéntrica (Друскин 151, traducido por el autor).

Conclusiones

Si el concepto básico del cubismo pictórico, que Metzinger denominó “perspectiva móvil” es en esencia girar alrededor de un objeto para observarlo desde diferentes ángulos o puntos de vista, y representarlo de forma simultánea en un mismo espacio, el cubismo musical sería entonces girar alrededor de uno o varios objetos sonoros para escucharlos en diferentes momentos, y representar esos fragmentos de forma simultánea a un mismo tiempo.

Gleizes y Metzinger relacionaron la “perspectiva móvil” con la noción bergsoniana del tiempo, según la cual la vida se experimenta subjetivamente como un movimiento continuo en dirección del tiempo, con el pasado fluyendo hacia el presente y el presente fundiéndose con el futuro. El efecto de múltiples puntos de vista simultáneos de la “perspectiva móvil”, produce un sentido físico y psicológico del *fluir* de la consciencia, desvaneciendo la distinción entre pasado, presente y futuro.

En la percepción del cubismo pictórico el público espectador juega un papel activo. La imagen se reconstruye en su totalidad de fragmentos y facetas, que quien observa aglutina sobre la base de su intuición creativa. Por ello la imagen total reside en la mente del espectador, que reúne las partes puestas en movimiento por el artista en un todo. En la percepción del cubismo musical, en cambio, el público espectador reconstruye en su mente la totalidad de la imagen sonora de fragmentos de tiempo, que aglutina de manera intuitiva en el espacio sonoro. El público reúne en su mente aquellos fragmentos de tiempo que el compositor coloca en el espacio sonoro.

Mientras el cubismo pictórico fragmenta los objetos y el espacio, el cubismo musical fragmenta los sonidos y el tiempo. El pintor observa el espacio desde diferentes puntos de vista en el tiempo. El compositor escucha el tiempo desde diferentes puntos en el espacio. Si en la representación pictórica simultánea, la “perspectiva múltiple” sirve para apoderarse de varias apariencias sucesivas, que se fusionan en una sola imagen, y reconstruir el tiempo visual; en la composición musical multicéntrica, la suma de impresiones auditivas sirve para apoderarse de tiempos sucesivos que se fusionan en una sola imagen, y reconstruir el espacio sonoro.

Referencias

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949. (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la música*. Obra completa, 12. Madrid, Akal, 2003).
- Bergson, Henri. *Essais sur les données immédiates de la conscience*. París, 1889 (Traducción de Juan Miguel Palacios. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1999).

- “Bloc-Notes du Mélomane” *Paris-Midi, Seul Journal quotidien paraissant à midi*, Jeudi 29 mai 1913.
- Dufour, Valérie. “La ‘Poétique musicale de Stravinsky : Un manuscrit inédit de Souvtchinsky’”. *Revue de Musicologie*, T. 89, n° 2 (2003), pp. 373-392.
- García Gómez, Arturo. “Perun y Yarilo. Escenas de la Rusia pagana en *La consagración de la primavera*”. *Pauta*, n° 127, julio-septiembre de 2013, pp. 65-89.
- . “Profecía musical. Marco histórico de creación y recepción de la Séptima Sinfonía ‘Leningrado’ de Dmitri Dmitrievich Shostakovich”. *Neuma*, año 9, vol. 2, 2016, pp. 96-115.
- . “Crononomía de la consciencia musical”. *Devenires*, año XXI, n° 41, enero-junio 2020, pp. 67-101.
- Gleizes, Albert & Jean Metzinger. *Du “Cubisme”*. Paris, Eugène Figuière et Cie, éditeurs, 1912 (English translation: *Cubism*, London: T. Fisher Unwin, 1913/ Reprint by Robert L. Herbert (ed.). *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, Prentice Hall Press, 1965, pp. 1-18).
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854.
- Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen, als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Friedrich Vieweg & Sohn, Vierte Umgearbeitete Ausgabe, 1877.
- Hindemith, Paul. *A Composer’s World. Horizons and Limitations*. Cambridge, MA, 1952.
- Kurth, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlin, Max Hesse Verlag, 1931.
- Lindberg, D. “Lines of Influence in Thirteenth-Century Optics: Bacon, Witelo, and Pechmam”. *Speculum*, vol. 46, n° 1 (jan., 1971) pp. 66-83.
- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena, 1886 (Translated by C. M. Williams, *The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical*, Chicago, 1914).
- Metzinger, Jean. “Note sur la peinture” *Pan* (Octobre–novembre 1910), pp. 49-52 (English translation, “Note on painting” in: *A cubism reader: Documents and criticism, 1906-1914*, Edited by Mark Antliff and Patricia Leighton. University of Chicago Press, 2008, pp. 75-78).
- . “Cubisme et tradition”. *Paris Journal*, 18 août, 1911, p. 5 (English translation, “Cubism and Tradition” in: *A cubism reader, op. cit.* pp. 123-125).
- Montjoie*, Organe de l’impérialisme artistique français, avril-juin, 1914.
- Morton, Lawrence. “Footnotes to Stravinsky Studies: ‘Le sacre du printemps’”. *Tempo*, New Series, n° 128 (Mar., 1979), pp. 9-16.
- Nadel, Siegfried F. *Der duale Sinn der Musik. Versuch einer musikalischen Typologie*. Bosse, Regensburg, 1931.
- Prod’homme, Jacques Gabriel. “Le Mois Musical”. *La Nouvelle revue socialiste*, Paris, 5 décembre 1925.

- Siohan, Robert. *Stravinski, collé solfèges*, Editions du Seuil, Paris, 1959 (Translated by Eric Walter White, *Stravinsky*. Grossman Publishers, New York, 1970).
- Souvtchinsky, Pierre. "La Notion du Temps et la Musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale)". *La Revue musicale* 20, n° 191 (mai - juin 1939), pp. 70–81.
- Stravinsky, Igor. "Some Ideas About my Octour". *The Arts*, January 1924. (Reprinted in: Eric Walter White. *Stravinsky. The Composer and his Works*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, pp. 574-577).
- . *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1942 (Traducción de Eduardo Grau, *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1977).
- . *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935 (Traducción de Jesús García-Pérez, *Crónicas de mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1985).
- . *Dialogues and a Diary Igor Stravinsky and Robert Craft*. Garden City, New York, 1963 (Перевод с английского В. А. Линник. Стравинский, Игорь Федорович, Роберт Крафт. Диалоги Воспоминания Размышления. Михаил Семенович Друскин (сост.). Издательство «Музыка», Ленинград, 1971).
- Stumpf, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig, Verlag von S. Hirzel, Erste Band, 1883.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1977.
- Ujfalussy, József. *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája*; Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962 (Перевод с венгерского Р. С. Лукиной, Йожеф Уйфалуши. Единство пространства, времени и действия. О содержании музыкального образа. в сборнике «Музыка Венгрии», Москва, «Музыка» 1968, с. 187-214.)
- Unguru, S. "Witelo and Thirteenth-Century Mathematics: An Assessment of His Contributions". *Isis*, vol. 63, n° 4 (dec., 1972) pp. 496-508.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. F. Bruckmann, München, 1915.
- Wulff, Oskar. "Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht: Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance". *Kunst-wissenschaftliche Beiträge*, August Schmarsow gewidmet (Leipzig, 1907), S. 1-40.
- Альшванг [Alshvang], Арнольд А. «Идейный путь Стравинского» Советская Музыка, 1933, № 5, с. 90-101.
- Асафьев [Asaf'ev], Борис В. Книга о Стравинском. Тритон, Ленинград, 1929.
- . Музыкальная форма как процесс. Музсектор, Госиздата, Ленинград, 1930/ Книга вторая (Интонация). Москва, Музгиз, 1947.
- Брюсова [Briusova], Надежда Яковлевна. Временное и пространственное строение формы/ Научно-музыкальная лекция, прочитанная в Москве 1-го февраля 1911 г. М.: «Скорпион» 1911.

- Друскин [Druskin], Михаил. Игорь Стравинский. Личность, Творчество, Взгляды. Ленинград «Советский композитор» Ленинградское отделение, 1982.
- Городецкий [Gorodetzky], Сергей. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб, 1907, с. 23-25.
- Лихачёв [Lixachev], Д. Поэтика древнерусской литературы. Москва, Издательство «Наука» 1979.
- Лотман [Lotman], Ю. М. Анализ Поэтического Текста. Структура Стиха. Изд. «Просвещение», Ленинград, 1972.
- Смирнов [Smirnov], В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Ленинград, 1970.
- Стравинский [Stravinsky], Игорь. «Что я хотел выразить в „Весне священной“» Музыка, 3 августа 1913, № 141, с. 489-491.
- Успенский [Uspensky], Б. А. Семиотика иконы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Язык русской культуры», июль 1995, с. 221-296.
- Флоренский [Florensky], Павел А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам III. Тартуского Государственного Университета, Выпуск 198, Тарту, 1967, с. 381-416.
- Шубников [Schubnikov], А. В. Б. А. Копчик. Симметрия в науке и искусстве. Москва, 2004.

Entre las tramas: análisis de los tejidos urbanos

Between the Forms: Analysis of Urban Fabrics

Eduardo Álvarez Pedrosian
Universidad de la República, Uruguay
eduardo.alvarez@fic.edu.uy

Enviado: 20 noviembre 2019 | **Aceptado:** 5 octubre 2021

Resumen

Este artículo tiene por objeto reflexionar sobre las tramas urbanas a partir del análisis de sus tejidos barriales. Desde una perspectiva estética y comunicacional de la subjetividad, proponemos un abordaje socio-territorial para intentar comprender la composición de nuestros ambientes de vida en la ciudad contemporánea. Para ello tomamos como caso la zona del histórico segundo ensanche de Montevideo por sus cualidades socioculturales, tanto de sus habitantes como de sus entornos arquitectónicos: una centralidad dinámica, con altos niveles de oportunidad para la renovación urbana con inclusión social. Primero se realiza una breve contextualización. En segundo lugar se explicita el ejercicio conceptual propuesto. Luego, se pasa a analizar los diferentes aspectos del fenómeno presentando las cualidades de esta zona de Montevideo, siempre orientados en el estudio de lo que acontece en las fronteras como un “entre”, buscando cartografiar las configuraciones de las tramas generadas por las diversas maneras de tejer la vida urbana.

Palabras clave: Tramas urbanas, tejido urbano, habitar, Montevideo.

Abstract

The object of this paper is a reflection about the urban fabric since the analysis of his neighborhood's forms. From aesthetic and communicational perspective about de subjectivity, we propose a socio-territorial approach to try to understand the composition of our life ambient on the contemporary city. For that, we take de case of historical second enlargement of Montevideo, for its sociocultural qualities, of its inhabitants and its architecture: a dynamic centrality, whit high levels of opportunities for the urban renovation whit social inclusion. First, we do a brief contextualization. Second, we make explicit the conceptual exercise. Then, we analyze the different aspects of phenomenon from the presentation the qualities of this zone of Montevideo, always oriented for the study of the frontiers like “in between”, searching the cartography of forms generated for the divers' ways of weaving the urban life.

Keywords: Urban forms, urban fabric, dwelling, Montevideo.

Introducción

Breve contextualización preliminar

Este trabajo se inscribe en una investigación de mayor alcance llevada a cabo desde 2015 según diversos dispositivos de exploración e intervención, involucrando técnicas de abordaje etnográfico sobre las formas de habitar los territorios correspondientes con el histórico segundo ensanche de la ciudad de Montevideo, conocido técnicamente y en su momento como la *Ciudad Novísima*.¹ Los diferentes datos producidos desde estas diversas estrategias de investigación (descripciones etnográficas a partir de observaciones participantes y entrevistas en profundidad con diversos agentes de los espacios urbanos, cartografías sociales elaboradas con residentes en diferentes casos seleccionados, participación en la generación de propuestas urbanas con colectivos organizados a partir de talleres de reflexión, producción y análisis de material visual y audiovisual sobre las prácticas del habitar), articulados con los provenientes de la historia urbana, los estudios culturales y la crítica del diseño y la arquitectura, nos permiten esbozar un análisis sobre los componentes estéticos del paisaje, los significados y materializaciones específicas.

La zona que consideramos es especialmente relevante para comprender fenómenos similares y a otras escalas ligados a la vida cotidiana en las ciudades contemporáneas. El público lector podrá encontrar articulaciones con fenómenos a escala latinoamericana, desde las particularidades de un Montevideo “aún” *Novísimo*, en el sentido de tratarse de una trama urbana con siglo y medio de existencia y ligada a movimientos migratorios con sus identidades, saberes y prácticas, propuestas artísticas, sociales y políticas representantes de las diversas formas de modernidad que se han ensayado, en el debate siempre abierto sobre la colonialidad y la construcción de nuestras subjetividades. Hija de una típica intervención urbana de mediados del siglo XIX en busca de controlar el crecimiento exponencial de una sociedad receptora de aluviones migratorios, y sobre la base de la existencia de diversos enclaves, expansiones previas y zonas híbridas con lo rural de entonces, la zona constituye un caso excepcional para analizar las composiciones que resultan de la planificación, las prácticas cotidianas del habitar y las fuerzas que a lo largo de la historia van condicionando las dinámicas sociales y se materializan en arquitecturas cargadas de sentido y significación.

1 Proyecto I+D *Habitares de un Montevideo aún “novísimo”: narrativas, procesos de subjetivación y prácticas espaciales en territorios urbanos entre el deterioro y la gentrificación* (aprobado académicamente por la Comisión Sectorial de Investigación Científica, CSIC-Udelar); Proyecto *Innovaciones Educativas Aprendizajes colaborativos en base a problemáticas convergentes: formación en estudios culturales urbanos* (financiado por la Comisión Sectorial de Enseñanza, CSE-Udelar), Uruguay.

Lo que nos enseñan las fronteras: de áreas a lógicas de composición

Al recorrer las calles de esta zona de la ciudad en la búsqueda de indicios acerca de las formas de habitar que se sostienen en ella, dejándonos llevar por derivas urbanas lo más libremente posible e incluso proyectando recorridos alternativos a propósito para desplazar la mirada (Careri), y realizando diversos tipos de observación participante en sus espacios y estableciendo relaciones de involucramiento en dinámicas socioculturales específicas en su seno, nos hemos encontrado con procesos que se hunden en la historia arquitectónica, urbana y social, así como hemos procurado avizorar las líneas de transformación en una prospectiva que nos conecta con futuros posibles. Una de las características más sobresalientes de esta investigación ha sido la intensidad de las transformaciones de los territorios albergados en su seno, en aquellos límites formales que el decreto de 1878 impuso desde la normativa y que fue desbordado sin cesar (Carmona y Gómez 29-31). Incluso el esfuerzo por ordenar la ciudad, característico del urbanismo de fines del siglo XIX, fue una respuesta ante una ciudad y un territorio más en general que de hecho ya lo excedía, ciertamente, no en cualquier sentido. Si comparamos la zona con otras que generalmente caracterizamos como de periféricas, uno de los rasgos centrales es la condición de extrema densidad de la trama socio-territorial en cuestión.

En Casavalle, por ejemplo, zona paradigmática de la periferia urbana, encontramos con una lógica de fragmentación dominante y extremadamente difícil de superar. Cada actuación realizada en el transcurso del último siglo, desde un loteo para chacras a un amanzanamiento de viviendas sociales, tiende a plegarse sobre sí misma negando la existencia de las demás, lo que se traduce incluso en narrativas que historizan la construcción del territorio muchas veces desconociendo o ignorando las demás voces presentes. Las disputas locales tienen el tono violento de las guerras por invasión, según la clásica estructura de oposición entre establecidos y marginados, forasteros, o extraños (Elias y Scotson). Ni “hiperguetos negros” norteamericanos, ni “antigueros rojos” europeos (Wacquant): estos fragmentos de espacialidades signadas por la precariedad fueron creciendo según yuxtaposiciones y solapamientos que refieren a los modelos latinoamericanos de territorialización para la población más vulnerable, “depósitos” donde fue configurándose un “patchwork” (Deleuze y Guattari) a fuerza de una convivencia sostenida a pesar de la violencia estructural que ha producido las condiciones de su implantación (Álvarez Pedrosian, *Casavalle bajo el sol*). Los grandes desafíos para alcanzar a superar esta condición que constituye a las subjetividades de sus residentes y todos aquellos involucrados en su vida cotidiana, así como al resto de la sociedad a partir de los imaginarios principalmente proyectados y amplificadas por los medios masivos de comunicación, tiene que ver con la necesidad de entretejer los fragmentos. Esto implica un cambio en la lógica de producción del espacio, en pos de una concepción abierta y rizomática para la cual las unidades se interpenetren

mutuamente, dando lugar a usos y actividades que convoquen la alteridad (Álvarez Pedrosian et al., “Cartografías de la Gruta”).

Cuando nos referimos a las zonas consolidadas de ciudades como Montevideo nos encontramos con lo opuesto: una trama donde se solapan, interpenetran e influyen las diversas piezas urbanas que a lo largo del tiempo van reconfigurándose en una suerte de continuidad rica en matices, variaciones y contrastes, en una composición compleja por su heterogeneidad dialógica, habitada por una gran diversidad de perfiles poblacionales y dotada de instalaciones para actividades que convocan al resto de la población de la ciudad, el país y más allá a escala internacional. Una de las tendencias de la ciudad contemporánea es producir dicha fragmentación incluso en el corazón de la ciudad tradicional, dejando a lo sumo espacio para la monumentalización y la tematización de los cascos antiguos. La urbe es así disecada, vaciada de vida (Soja; Sorkin). En los territorios del histórico segundo ensanche no faltan las tendencias en dicha dirección, a escala de emprendimientos que, como veremos, podemos asociar a la gentrificación, pero que no logran apoderarse del resto y constituir la forma hegemónica de producción del espacio, por lo menos hasta el momento.

Mucho se ha debatido sobre la necesidad de problematizar la visión esencialista de lo territorial, aquella que simplifica los fenómenos procurando definir algo así como áreas homogéneas dentro de las cuales se circunscribe un mismo conjunto de cualidades sociológicas relacionadas de cierta manera, al estilo de la Escuela de Chicago. En general se recurre a una metafísica de fondo, para la cual existe una “materialidad autoevidente” (Lindón 75). La noción de “barrio” ha sido, al respecto, de las más cosificadas, en especial en lo relativo a la asociación de las áreas geográficas con “comunidades locales” (Lefebvre, “Barrio y vida de barrio”; Tapia; Álvarez Pedrosian, “Las territorialidades barriales”). Frente a ello se ha insistido en la necesidad de analizar las dinámicas transversales de producción de dichas territorialidades, para de esa forma pasar de las entidades dadas a su construcción. Siguiendo esta perspectiva, una de las estrategias más satisfactorias es la de poner el acento en los límites intersticiales entre los territorios, pues es allí donde emergen las cualidades dinámicas de producción del territorio y el espacio que implican. Lo podemos encontrar en los estudios clásicos sobre “guetos urbanos” (Hannerz), y más recientemente en fenómenos como los llamados “barrios privados”, las manifestaciones extremas en lo concerniente a los límites como exclusión de lo diferente y control de la diversidad. Es de lo que nos informan los tipos de “segregación residencial”: la acallada (donde se produce el confinamiento invisibilizado de la población), por default (por creciente abandono y olvido de los poderes públicos sobre zonas específicas), por elección (positiva en tanto buscada por las y los habitantes que procuran aislarse) o agravada (cuando se suman varias de las anteriores), y sus combinaciones tendientes a una mayor homogeneización o heterogeneidad según el caso (Carman, Vieira y Segura).

Como ocurre en lo relativo a la distinción entre espacios públicos y de la intimidad, los estudios etnográficos clásicos y contemporáneos han puesto en evidencia los flujos de comunicación que transversalmente componen las entidades territoriales, incluso las más aisladas de todas. El “fracaso del límite” (Domínguez Ruiz), experimentado en lo cotidiano desde los sentidos y la percepción del entorno, pone en evidencia la ilusión de la separación en medio de la complejidad y la heterogeneidad. Ello no le quita valor a la necesidad de diseñar fronteras, pues “no es aquello en lo que termina algo, sino [...] aquello a partir de donde *comienza a ser lo que es*” (Heidegger 135). Se comprende así el carácter ontológico de un universo compositivo de tamices, filtros, membranas y todas las formas que puedan tomarse de diversas entidades en relación con su constitución y consistencia relativa (Doberti y Giordano). Gracias a ello se puede observar con mayor elocuencia el tipo de elementos que componen las tramas socio-territoriales y los entornos que producen, los cuales se muestran de esa manera como devenires enmarañados de procesos vitales, y por tanto, como algo muy distinto a aquellas suertes de superficies isotópicas, o a lo sumo esferas cerradas según fronteras unidimensionales y excluyentes (Ingold, *Perception of environment*; Álvarez Pedrosian, “Las tramas socio-territoriales”).

¿Existen estos límites territoriales o los impone nuestra mirada analítica? ¿Quién y qué dispone de las formas, las define o las borra? Si nos focalizamos, por tanto, en los límites territoriales, diferencialmente concebidos y definidos por las subjetividades involucradas, desde los diferentes niveles de gobierno y administración a los distintos perfiles poblacionales considerados, podremos profundizar en este aspecto. Una vez más, cabe aclarar que lo interesante aquí no es pretender establecer diferenciaciones claras y distintas donde cada barrio comience y termine, sino que, muy por el contrario, procurar comprender los procesos de composición que se presentan en variadas dimensiones y que nos informan de los flujos de territorialización-desterritorialización propios de los ambientes vivos (Deleuze y Guattari). Parte de esta lógica de los límites depende de los agentes que se definen como sus protagonistas, así como de los regímenes de expresión que se traducen en el paisaje urbano, una cultura visual, una semiótica incluso con sus grandes dosis de esencialismos, pero siempre supeditada a la pragmática del habitar, a lo que hacen en concreto los seres y entidades que lo pueblan (Ingold, *Making*). Podemos distinguir estos agentes y caracterizarlos como fuerzas de producción y reproducción, junto al estudio de la materialidad percibida por quienes residen y realizan otros tipos de actividades, así como asociar otro tipo de proyecciones en registros comunicacionales que refieren e intervienen a su vez en su definición en los términos de los imaginarios sociales existentes. Es decir, podemos plantearnos las relaciones dinámicas entre las “prácticas espaciales”, las “representaciones del espacio” y los “espacios de representación” (Lefebvre, *La producción del espacio*) para alcanzar dicha perspectiva.

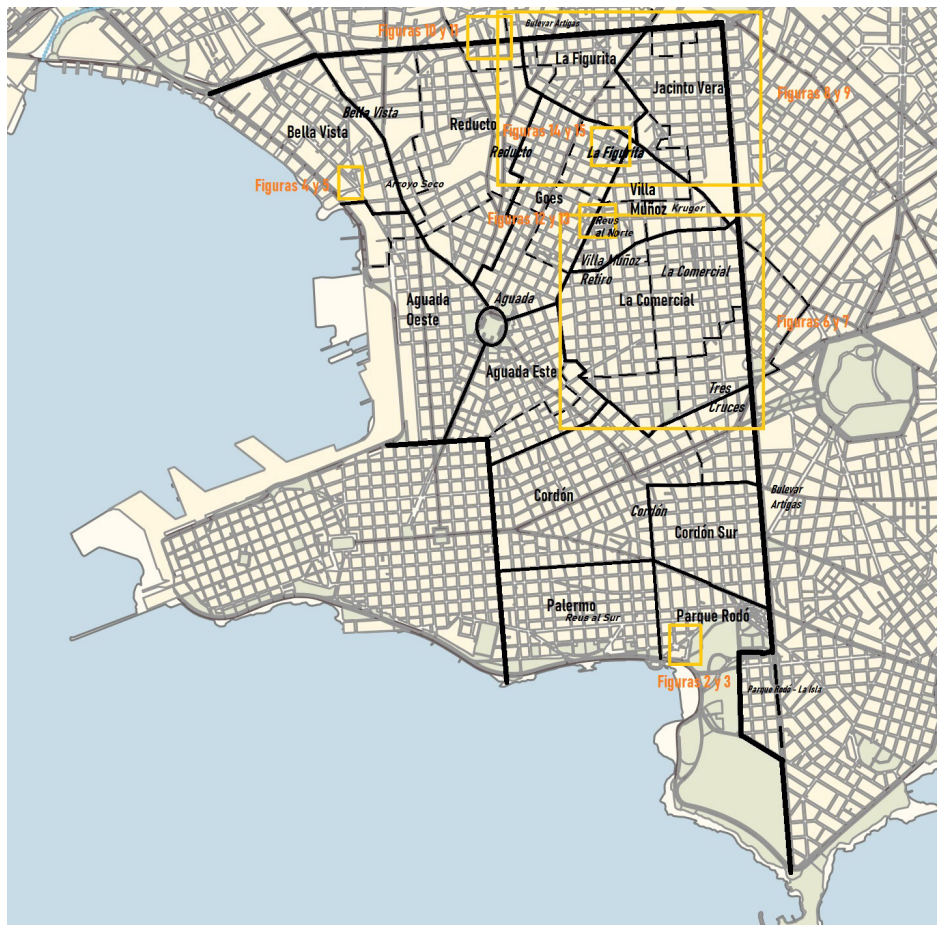
Cabe señalar que no todo territorio urbano es un barrio, y que la misma definición de lo barrial es parte de los fenómenos investigados. Dimensión socio-territorial

intermedia por excelencia para casos como el montevideano, “lo barrial” es un tipo de configuración de la subjetividad urbana en la cual tiene cabida la interfaz y la conversión entre lo que tradicionalmente se ha llamado lo privado y lo público. Pero no se trata de una oposición lineal, sino de un tipo de diseño en el cual la intimidad es interpelada, llamada desde el afuera, a un tiempo que dicha exterioridad es apropiada, diríamos, justamente, domesticada. Es donde lo propio para el habitante es más expuesto, a un tiempo que lo más ajeno se presenta como cercano. Más que un área, por tanto, de rasgos homogéneos, se trata de un tipo de medicación urbana, un estilo de expresión y por tanto de producción de subjetividad. Estas dinámicas han generado “autonomías vinculantes”, para nada exentas de conflictos, pues se ha tratado de una interpelación constante a la socialización, incluso forzada (Álvarez Pedrosian, “Las territorialidades barriales”). Si para el territorio del Uruguay, heredero de la antigua Banda Oriental del río Uruguay, en su mayor nivel de generalidad se ha planteado la condición de “país frontera” debido a su peculiar composición antropológica (Achugar), podemos decir que el histórico segundo ensanche constituye de la misma manera una zona frontera en relación con toda la ciudad y en su devenir urbanístico, donde el territorio es especialmente transversal, o donde se hace particularmente evidente esta condición general.

Más allá del antiguo Ejido colonial

Una primera escala que podemos considerar al respecto de la *Ciudad Novísima* es la que toma a la zona como pieza urbana en su conjunto y la distingue del resto de la ciudad. Es la que delineó la misma intervención urbanística del ensanche. Hacia la ciudad consolidada precedente, el límite tomado fue el ejido. Esta última línea de demarcación es parte de las Leyes de Indias (Capel), así como la zonificación que hacía entrar los terrenos donde se dibujaría el segundo ensanche como sitio para los propios y las dehesas, limitado por una gran diagonal que fue el camino de los Propios y luego el actual Bulevar Batlle y Ordoñez. Pedro Millán había realizado estos trazados y repartido tierras entre la población fundacional del asentamiento colonial en 1727 (Carmona y Gómez 13-14). La calle Ejido es considerada en nuestros días como el límite entre el Centro y el Cordón, y sobre la avenida 18 de julio, la históricamente identificada con la centralidad por excelencia de la ciudad, el cambio pronunciado de dirección ya marca una huella de esta diferenciación, siguiendo desde los trillos coloniales la orografía (en este caso la loma de la cuchilla), lo que determina que las calles bajen en ambas direcciones: norte y sur. A ello se suma a escala edilicia una diferencia importante en las tipologías, su ornamentación y demás aspectos que caracterizan al primer ensanche, aunque las expansiones espontáneas sobre lo que sería luego el Cordón dan testimonio de una continuidad caracterizada por instalaciones de gran porte, a un tiempo que los estilos nos revelan las épocas constructivas y la disponibilidad de suelo urbanizable en cada etapa.

FIGURA 1



Sección del plano de Montevideo con los límites de: los barrios tradicionales según Sprechmann et al. (líneas continuas y nombres en letra común) y las áreas aproximadas a barrios definidas por el Instituto Nacional de Estadísticas en la actualidad (línea entrecortada cuando es distinto al anterior, nombres en cursiva y ubicado en el centro del área designada). En letras cursivas más pequeñas otros territorios identificados en la investigación etnográfica. En líneas más gruesas límite oficial del segundo ensanche histórico. Se indica la ubicación de las restantes Figuras del artículo. Elaboración propia sobre plano de la Intendencia de Montevideo.

La vocación de centralidad del Cordón como extensión natural del Centro es innegable, a la vez que la amplitud desmesurada de su territorio nos remite a una dificultad por manejar la expansión de la ciudad en cuanto tal. Hasta nuestros días, este es uno de los territorios considerados como barrios más consolidados en el segundo ensanche, además de ser de los más grandes en superficie y densamente habitados. Lo interesante de resaltar aquí es cómo el denominado Cordón, en su sentido más genérico, alcanza a ambos límites de la zona, desde el antiguo ejido hasta el bulevar creado como delimitación de la operación urbanística. Durante la última parte del siglo xx se llegó a plantear la existencia de una suerte de subbarrio, el denominado Cordón Sur (Sprechmann et al.), voz popular fuertemente anclada principalmente en las generaciones mayores.

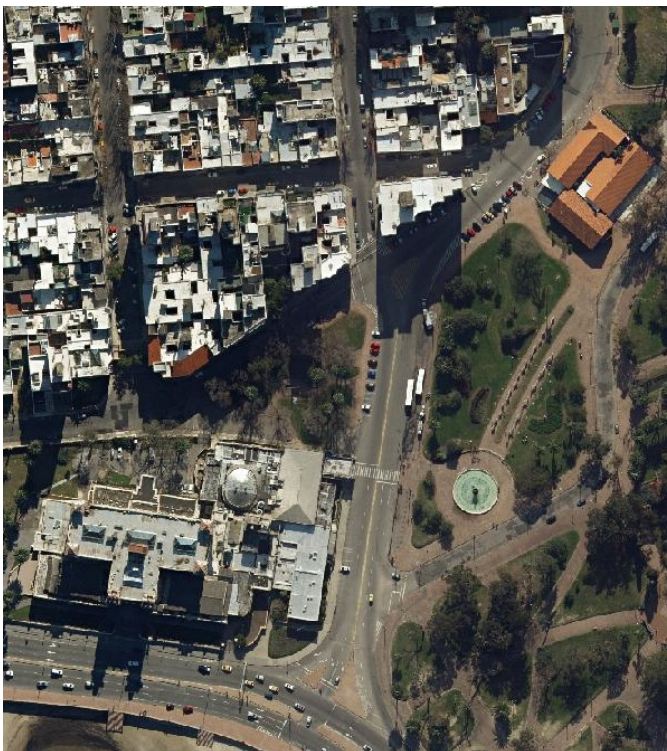
Dada la especial concentración de centros universitarios, hostales y pensiones para estudiantes, se ha dado una proliferación de bares y todo lo concerniente a los circuitos de ocio. Los trayectos recorridos por ciertos personajes y cosas, con sus estilos y marcas específicas, van configurando un movimiento singular (Magnani, "Circuito: propuesta de delimitación de la categoría"), transformando fuertemente el paisaje visual y sonoro de esta sección sur del territorio ya influenciada, como veremos, por dinámicas de gentrificación provenientes de la franja costera, tanto desde el Parque Rodó y Palermo, dentro de los límites históricos del segundo ensanche, como desde Pocitos y Punta Carretas desde el este. Las sucesivas autoridades de la mayor casa superior de estudios, la Udelar, han ido definiendo una política de obras edilicias combinando las necesidades y oportunidades históricamente existentes, lo que ha llevado a una suerte de estrategia territorial alternativa a la idea de campus. Esto ha llevado a la consolidación de una trama de facultades ligadas al área social y artística en la subzona, con obras recientes y otros proyectos planteados para un futuro próximo. En diálogo con ello y tomando otros factores en cuenta, los capitales provenientes de empresarios y emprendedores ligados al ocio y el entretenimiento nocturno para este tipo de perfiles de consumidores han ido trasladándose, aproximadamente desde 2010, hacia allí.

Otra concentración más antigua de espacios de ocio ligados al mundo universitario se ha desarrollado en el corazón mismo del Cordón, en las inmediaciones del edificio central de la Udelar y algunas de las sedes con mayor tiempo de instalación en sus inmediaciones. Especial relevancia cobra la calle Tristán Narvaja, donde además funciona todos los domingos la feria más grande y tradicional de la ciudad, destino inevitable de turistas, donde se puede encontrar una amplia variedad de productos, desde libros antiguos a muebles, pasando por puestos de frutas y verduras. La vida precaria de las pensiones sale afuera por puertas y ventanas, se evidencia en las baratijas sobre las mantas que sus residentes exhiben en los cordones de las veredas, mezclándose en este mercado abierto con buscadores de antigüedades caras, coleccionistas de vinilos y compradores de insumos informáticos. Diversas formas de intercambio y redes de reciprocidad pueden encontrarse allí, desde el trueque a las transacciones monetarias más convencionales (Ross; CME-SUBTE).

FIGURA 2



FIGURA 3



Entre Palermo y Parque Rodó, subiendo desde la rambla costera.
Fuentes: Integrante del equipo, 2016, e Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay: https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/

Durante las últimas décadas del siglo pasado tuvo especial relevancia para la historia de la contracultura montevideana la red de bares y boliches desplegados sobre la calle Guayabos, a espaldas de la avenida 18 de julio, y sobre Constituyentes, la diagonal que corre desde el límite entre el Centro y el Cordón hacia el extremo sureste de hibridación con el Parque Rodó. Desde la vida nocturna posdictatorial de estudiantes, artistas y personas bohemias, se construyó allí un entorno de interacciones en tertulias que tenía mucho de los antiguos cafés del siglo anterior, pero donde una renovada sexualidad se desplegaba, al ritmo de las transformaciones en las relaciones de género y anticipando la revolución digital que se venía, pautando una nueva sensibilidad. Este “eje universitario Cordón” ha recobrado vitalidad y se ha renovado una vez más, asociado a las características de las actuales generaciones de estudiantes universitarios (Eira 70-73).

Palermo y Parque Rodón son las fronteras hacia la costa abierta del Río de la Plata. En el primer caso, los vínculos con Barrio Sur, al otro lado del antiguo ejido, merecen todo un desarrollo específico. Considerados los barrios de nacimiento de la cultura afrouruguaya del candombe y sus luchas y resistencias hasta nuestros días en tanto expresión subalterna en el contexto montevideano (Boronat, Mazzini y Goñi; Gortázar), ha operado la clásica dialéctica complementaria de “rivales y hermanos”, como lo rescata una de las canciones más emblemáticas del repertorio local (Roos). Su título –“Durazno y Convención”– refiere al cruce de dos calles, y es la primera la que atraviesa ambos territorios corriendo en paralelo a la costa. Esta situación es particularmente explorada por uno de nuestros equipos etnográficos, esta vez desde una estrategia audiovisual. Palermo posee una estructura típicamente en damero. Si bien nació como localidad previa al decreto que dio unidad jurídica y orientó las operaciones urbanas de allí en más en todo el segundo ensanche, a partir de un conjunto de viviendas entre las que se encontraba el emblemático almacén de sicilianos que lucía el cartel con dicha denominación, su incorporación no muestra casi evidencias de ello. Fueron pocas manzanas las originales, ubicadas hacia el extremo oeste del actual barrio, bien próximo al ejido (Castellanos).

Frontera por demás compleja la de esta suerte de rinconada, el actual Barrio Sur, según la sección del amanzanado costero proyectado dentro del plano de la Ciudad Nueva donde había sido el área del campo de Marte o ejido, en tanto primera expansión inmediatamente posterior al comienzo de la demolición de la muralla en 1829, ambas cuestiones a cargo del Sargento Mayor Reyes. La siguiente operación urbanística que drásticamente redefinió el entorno se dio un siglo después, cuando en 1922 comenzaron las obras de la Rambla Sur sobre el frente marítimo. Así se transformó, a lo largo de este proceso, la antigua zona del Recinto de la muralla en su sección sur y sus zonas inmediatamente aledañas hacia el exterior, ya identificadas con las ceremonias de los candombes llevadas a cabo por la población esclava de procedencia africana desde tiempos coloniales (Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*; Ferreira). La construcción del Cementerio Central en 1835 próximo al encuentro del ejido con

la costa y las instalaciones del corralón municipal, donde las autoridades disponían de los cuerpos de las personas difuntas y de los animales de carga tan importantes para la vida urbana previa a la tracción motorizada, significaron una fuerte definición territorial para el futuro desarrollo del área (Castellanos).

Algunos cronistas ubican a un Palermo ya consolidado para fines del siglo XIX donde posteriormente identificamos al Barrio Sur, aunque ya estaban erigidos conventillos o casas de inquilinatos emblemáticos y asociados fuertemente con él, como el Riso de 1885, conocido luego como el Medio Mundo. Ese es el caso de Álvarez Daguerre, para el que Palermo se extendía hacia el oeste desde la actual calle Ferreira Aldunate, antigua Río Branco y en la época Arapey, hasta Médanos al este, hoy Barrios Amorín. Ello implica que se habría dado no solo una subdivisión de barrios sino un corrimiento del primero hacia el este, para dar lugar a la emergencia del segundo y luego ir creciendo paulatinamente hacia el este y abarcar otras secciones del amanzanado en forma de damero, entre ellas el Barrio Reus al Sur, el cual había sido terminado de construir en 1889 (Castellanos 176). Al igual que lo que sucede entre el Cordón y el Centro, a uno y otro lado de la calle Ejido –la que guarda en su nombre la impronta territorial de las Leyes de Indias de la época colonial–, existe una faja de varias calles en el damero por las que ambos barrios se fusionan, en la trama compartida del amanzanado tradicionalmente asociado al Montevideo más consolidado, donde ambos ensanches no parecen distinguirse. Esta faja de un par de manzanas coincide con la porción del Palermo antiguo, anterior al corrimiento que parece haberse dado desde la emergencia y consolidación del Barrio Sur, entre las actuales calles Ejido y Barrios Amorín.

Las tensiones de los bordes costeros

El frente costero del sur, llegando hasta el otro extremo en el Parque Rodó (antiguo Parque Urbano, construido en el antecesor paraje la Estanzuela), será fuertemente redefinido por el proyecto urbano de la Rambla Sur, postal turística de la ciudad por excelencia y emblema de sus espacios públicos (Álvarez y Huber), en el marco de un conjunto de obras de modernización que reconfiguraron Montevideo en la década de 1930. Este proyecto incluyó el traslado de población del viejo arrabal, la subida del terreno en algunas secciones casi una decena de metros y el relleno de varias ensenadas y sus playas, sobre las que se extendió la ciudad sobre el agua (Portillo 16). Desde aquí se asegura una continuidad que integra las tres zonas centrales de la ciudad construidas en fases sucesivas, donde si bien es posible visualizar los cambios entre Ciudad Vieja, Barrio Sur, Palermo y Parque Rodó, la integración proporcionada por el proyecto de la rambla con su calzada continua hacia el mar y una sucesión de plazas y espacios verdes, con sus retiros y equipamientos públicos, le dan una fluidez integradora.

FIGURA 4

La vía férrea entre residencias e instalaciones fabriles, Bella Vista hacia la bahía.
Fuentes: Foto del autor;
Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay:
https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/

FIGURA 5

El tráfico vehicular cada vez más densificado se ha apoderado de la franja, especialmente en las horas de entrada y salida a los puestos de trabajo, pero la gran calzada sigue siendo uno de los entornos de mayor uso por parte de todos los perfiles poblacionales de la ciudad, sumado al turismo tanto de dentro como de fuera del país. El desarrollo de la cultura deportiva y las nuevas prácticas corporales también la han densificado. Allí se mezclan deportistas, paseantes, pescadores, exhibicionista de automóviles y motocicletas, donde se encuentran y divergen diversos modelos urbanos con sus temporalidades (Corena y Magnone).

En los últimos años, varios emprendimientos inmobiliarios han logrado hacerse con antiguos espacios libres y la verticalización del frente costero se instaló como en otras latitudes. Más recientemente, un proyecto que pretendía construir la terminal de transporte marítimo de pasajeros entre Montevideo y Buenos Aires en la Rambla Sur –específicamente ubicado en el antiguo Dique Mauá, pero que afectaría sin lugar a dudas a todo el paisaje sin excepción– fue frustrado por la conjunción de fuerzas surgidas en la academia, movimientos sociales y políticos (Cuenca). El valor cultural asignado a esta gran calzada, sus explanadas, parques y plazas, desplegada a lo largo de todo el límite sur del segundo ensanche y más allá, parece seguir siendo fundamental para los montevideanos, al punto de haber frenado a una de las multinacionales más representativas de la región rioplatense. Se trata de un paisaje identitario conformado en la articulación de la ciudad con la naturaleza de una forma particularmente intensa, por los diseños realizados, los materiales utilizados y el acumulado de experiencias de los habitantes en diálogo con el entorno marítimo, allí donde la ciudad encuentra un borde contundente y aun mismo tiempo se abre ante el horizonte que la trasciende (Montañez). Se realizó un concurso de ideas para proyectar obras alternativas y los acontecimientos por venir constituyen uno de los procesos más significativos de las actuales transformaciones de la ciudad.

La pequeña línea divisoria trazada entre el primero y segundo ensanche, que corre en dirección este-oeste, corresponde con el arroyo de las Canarias, entubado bajo la superficie. De hecho se trata de la ubicación de la piedra más al norte del segundo “mojón de cordones” trazado en 1750 (el primero había sido el fundacional de 1727 por obra de Pedro Millán), delimitando el ejido o Campo de Marte de entonces, allí donde se ubicaba el arenal de desembocadura de dicho arroyo en la bahía (Rocco 7). La depresión del terreno lo indica, tanto en una como en otra dirección, y las históricas inundaciones que se daban allí, en la calle La Paz, hasta hace poco tiempo. Las autoridades municipales emprendieron la construcción de piletas subterráneas allí y en diversos puntos, donde los cursos naturales de agua fueron igualmente soterrados desde los primeros tiempos del siglo xx según el paradigma higienista de entonces, como ocurre con el Arroyo Seco y sus ramales. Los primeros pozos de agua potable más importantes desde la época colonial se encuentran allí, entre manantiales y ramales de arroyos, por eso la denominación de la Aguada (Ackermann).

Junto con el Cordón (que toma su nombre de aquél cordón de mojones colonial que marcaba el área situada bajo el tiro de cañón desde la muralla), la Aguada es de los barrios más extensos y poblados del segundo ensanche. Como puede verse en el mapa que acompaña este artículo, sus límites no son para nada compartidos, y como se ha estudiado en particular desde diversos grupos de nuestro equipo, abarca en su seno una gran amplitud de realidades. El frente de la bahía pasa a ser la frontera, nuevamente acuática, ahora sobre el oeste. Para algunos ensayistas, es allí donde tuvo lugar el primer asentamiento europeo, incluso previo al fundacional en la península, conocida luego de derribada la muralla y planificado el primer ensanche o Ciudad Nueva como la Vieja, por oposición. Una fuerte identidad, expresada en su club de básquetbol, hacen de la Aguada una de las barriadas más significativas de estos territorios intermedios del Montevideo novísimo.

Sobre la bahía, la sucesión del amanzanado ortogonal fue ocupado para las instalaciones industriales y la infraestructura portuaria, definitoria de la ciudad y el territorio nacional a otra escala.

Como hemos planteado en otra oportunidad (Álvarez Pedrosian y Fagundez D'Anello), existió desde entonces una “fricción” entre la ciudad residencial –nacida bajo un paradigma higienista– y la industrial (Carmona, “Bahía de Montevideo” 17); tire y afloje que no ha cesado hasta nuestros días en ambiguas, ambivalentes y contradictorias situaciones. La disposición de las líneas del ferrocarril central y las primeras estaciones, conectando directamente con el puerto, galpones, usinas energéticas y otras instalaciones fabriles, complejizan en gran forma este borde en disputa. Hacia el norte, el Arroyo Seco, entubado y fluyendo bajo tierra como decíamos más arriba, no deja de definir en su pequeña depresión uno de los barrios más defendidos por sus residentes y desconocido sistemáticamente por sucesivas autoridades (Opiso), al punto de no ser considerado actualmente como entidad político-territorial desde las diferentes organizaciones que gestionan la ciudad.

Siguiendo por la costa de la bahía, el segundo ensanche incluye a Bella Vista, donde también se evidencia esta puja entre fuerzas productivas ligadas al transporte marítimo y ferroviario, y usos residenciales, en este caso, de lo que fue en cierta época en entorno natural privilegiado de chacras y huertas con una vista privilegiada de la ciudad de entonces, de allí su denominación. Todo este frente, junto al lindero barrio de Capurro, del otro lado del límite norte considerado por la actuación urbanística en cuestión, constituye un territorio privilegiado para el desarrollo de emprendimientos creativos e innovadores, en los términos del potencial heterotópico que conlleva (Foucault, “Topologías” y “Espacios otros”; Álvarez Pedrosian y Blanco Latierro), una materialidad industrial en deterioro, abandono y en desusos relativos ligado a procesos compartidos por distritos similares de otras latitudes (Edensor). Como puede verse en Álvarez Pedrosian y Fagundez D'Anello, hemos explorado diversos casos donde movimientos sociales, agentes políticos e instituciones de la llamada sociedad civil van ensayando estrategias novedosas a un

tiempo que demandan nuevos planes de desarrollo urbano en pos de una ciudad que dialogue con la bahía que la hizo nacer.

Modalidades de un “bulevar de circunvalación”

Llegamos de esta manera a completar la descripción de las tramas fronterizas de la *Ciudad Novísima* hacia lo que fue la urbe consolidada antes de su existencia, incluidas las franjas costeras hacia el sur sobre el Río de la Plata y hacia el oeste ya dentro de la bahía de Montevideo. Hacia el exterior, o sea, el norte y el este del segundo ensanche, el límite fue planificado de una forma más dura y contundente. Como parte sustancial de la propuesta se construyó en etapas sucesivas y según un decreto de 1878 un “bulevar de circunvalación” (Carmona y Gómez 29), que de hecho corresponde a dos trazas perpendiculares, que mantienen una misma denominación. El bulevar Artigas emula la concepción parisina en boga en el último tercio del siglo XIX y presente en los ensanches más emblemáticos, como el de Cerdá en Barcelona, pocos años anteriores al montevidiano (Capel). Es conocido el carácter estratégico de estas anchas avenidas arboladas para el control de la población, ideadas por Haussmann para una París acostumbrada a levantamientos populares basados en barricadas. Pero como bien señala Sennett (47), estas actuaciones militaristas también posibilitaron la aparición de los cafés y otros espacios de socialización alternativos de gran relevancia para la urbanidad de allí en adelante. Jugaron otros factores, por supuesto. Y es que el diseño de la espacialidad puede habilitar territorialidades incluso insospechadas para quienes las proyectan, financian y construyen.

En algunas secciones del eje norte-sur podemos encontrar continuidades más allá de su gran trazo grueso, pero son los menores casos. Por lo general se ha dado una fuerte discontinuidad en la trama urbana, y es por ello, quizás, que se trate del rasgo más distintivo del segundo ensanche hasta nuestros días, incluso de los pocos elementos urbanos identificables por la población, para la cual esta Ciudad Novísima está invisibilizada tras capas arqueológicas de procesos antropológicos y arquitectónicos sucesivos. Es especialmente relevante que la distribución de viviendas conocidas como “casas a patio” (Pantaleón et al.) encuentre un límite abrupto en dicho bulevar, salvo en una pequeña franja correspondiente a Capurro, al norte de Bella Vista. Esto hace que el paisaje de la calle cambie a uno y otro lado del bulevar, en sus dos tramos perpendicularmente dispuestos. Hacia los territorios del segundo ensanche, nos encontramos inmersos en espacialidades materializadas en esta tipología emblemática en la historia urbana de la ciudad. A escala de la trama vial, es igualmente significativo el quiebre en las direcciones consideradas, cuestión que particularmente sobresale en lo que respecta al antiguo camino a Maldonado, actual Avenida 8 de octubre y sección de la 18 de julio en la zona. Se trata de la traza orientada por la loma de la cuchilla central. Mientras tanto, se optó por mantener los puntos cardinales para el bulevar y la mayoría del reticulado que limita con él

hacia el este, siguiendo la orientación del ensanche anterior, lo que puede reconocerse como continuidad hacia el sur sobre la franja costera.

La operación de rentabilidad inmobiliaria que significó este amplio y arbolado bulevar sigue hasta nuestros días. En lo que respecta a la frontera entre el Parque Rodó y el Cordón con Pocitos y Punta Carretas, el entretejido es de los más logrados. Incluso algunas calles de larga extensión atraviesan todo el segundo ensanche y siguen más allá del bulevar, aunque sea por pocas manzanas, trenzándose con otras de diversas direcciones según avenidas que siguen la propia orografía del antiguo balneario de los Pocitos.

Siguiendo perpendicularmente sobre el bulevar en dirección norte, el Parque Batlle asoma a partir de casonas señoriales y grandes instalaciones, ubicadas en predios otrora ocupados por residencias de familias acomodadas, que han pasado a albergar sedes de instituciones sanitarias principalmente. Allí se localiza uno de los tramos viales de mayor tránsito capitalino, llegando a expandirse hasta Tres Cruces, donde se ubica la Terminal de transporte nacional y regional junto a uno de los centros comerciales de la ciudad. El proyecto de esta terminal fue controversial desde sus comienzos, debido justamente a este congestionamiento desmesurado en comparación con el resto de la ciudad, nada más ni nada menos que en el nodo de encrucijada de múltiples avenidas en todas direcciones, situado a mitad de extensión del brazo del bulevar Artigas con dirección norte-sur (Arana).

Como hemos planteado a propósito de un trabajo de intervención psicosocial y de análisis etnográfico llevado a cabo por parte del equipo en uno de los edificios construidos para personas jubiladas y pensionistas ubicado en este entorno barrial (Álvarez Pedrosian y Blanco Latierro, *Vivir juntas*), se experimenta un cambio significativo en lo relativo a su denominación. Promovido especialmente por los agentes inmobiliarios y administrativos, se ha ido imponiendo el uso de Tres Cruces sobre el de Cordón, el cual –como hemos dicho anteriormente– parecía no tener otro límite que los externos al segundo ensanche. De hecho, el antiguo pueblo de las Tres Cruces precede a la operación urbanística en cuestión, se ubicaba estrictamente del otro lado del bulevar creado por esta, aunque por un periodo de tiempo llegó a cubrir una jurisdicción mucho más amplia en dirección a la ciudad consolidada, alcanzando hasta la actual calle Gaboto, identificada plenamente con la trama característica del Cordón (Castellanos 199). Por influencia de las instalaciones de transporte y comercio, sumado a hoteles y otros servicios asociados a la movilidad a gran escala, y la consolidación de una centralidad lineal fruto del afianzamiento de la avenida 18 de julio ya en su tramo final (donde se reúne con el bulevar Artigas, el Parque Batlle propiamente dicho y donde se ubican instalaciones hospitalarias emblemáticas), la denominación de Tres Cruces reaparece para reivindicar manzanas que para muchos de las y los residentes locales siguen siendo parte del Cordón y La Comercial. Tres Cruces es el único entorno urbano (al que cuesta denominarlo como barrio) que atraviesa el bulevar en ambas direcciones, procurándose ligar la red de avenidas –antiguos caminos

coloniales devenidos en grandes arterias metropolitanas– siguiendo aproximadamente el perímetro de la terminal de transporte como centro de un área de influencia así definida (Álvarez Pedrosian y Blanco Latierro, *Vivir juntas*).

La Comercial es, quizás, el entramado tradicional más afectado por esta operación que resucitó a Tres Cruces, preexistente y determinante en su configuración. Su nombre deriva de la empresa de Escardó, uno de los desarrollistas urbanos protagónicos del periodo. Por 1871, este empresario loteó los terrenos y con dicha acción desencadenó la conversión de las antiguas chacras próximas a la ciudad consolidada en quintas, según uno de los dameros más uniformes y compactos dentro del segundo ensanche. El terreno en ascenso hacia al este, donde se delineó la explanada para construir en su momento el bulevar limítrofe, le daba a la zona una altura relativa considerable y era ofrecido como valor distintivo junto a los árboles frutales y hortalizas. Hacia la dirección opuesta, existía El Retiro, en las inmediaciones de la Cárcel construida en 1888 y que también se promocionaba positivamente como factor de urbanización, esta vez desde la acción publicitaria de Piria (Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios II* 29-31). La suplantación de los terrenos labrados por inmigrantes italianos y sus fondas cargadas de alimentos producidos domésticamente por viviendas cada vez más densas fue imparable, así como la expansión del barrio. En la fotografía aérea de 1926 que tomamos de referencia [Figura 2], podemos observar cómo por entonces aún existían amplios terrenos libres de edificaciones. Se trata de corazones de manzanas y ciertos agrupamientos específicos, en especial en lo concerniente al borde con el bulevar Artigas en construcción y en ambos lados adyacentes de la línea de ferrocarril que cruzaba de oeste a noreste (el único propiamente urbano que existió en la ciudad), lo cual hasta nuestros días puede identificarse en la forma de predios y trazas urbanas, como el caso de pasajes casi escondidos u orientaciones de algunas calles.

Si se analiza en detalle la diferencia entre las concepciones de las y los residentes u otros habitantes cotidianamente relacionados con el área, retomado en nuestra publicación de referencia al respecto de mediados de la década del ochenta del siglo pasado (Sprechmann et al.) y las delimitaciones oficiales planteadas por las autoridades municipales y otras entidades como el Instituto Nacional de Estadísticas más cercanas en el tiempo, La Comercial ha sufrido un cambio drástico en su configuración. En ambos límites vemos los esfuerzos de las autoridades públicas por retornar a configuraciones previas (Tres Cruces y Retiro), de poco arraigo ante las transformaciones más recientes, algo que no termina de tener el efecto deseado. En lo que respecta al límite externo al segundo ensanche que estamos siguiendo, se trata de las secciones donde más se evidencia el cambio de trazado, en orientación y dimensiones, encontrándonos con un corte abrupto entre uno y otro lado del bulevar. Las construcciones en ambas caras mantienen una misma sintonía estilística, con obras que proliferaron durante los años 1920 y 1930. Son testimonios de un contexto de intenso optimismo, donde el *art déco* fue asimilado de una forma particularmente acelerada (Arana et al.). Las “casas a patio” (Pfeifer y Brauneck) son especialmente dominantes de este

lado (Pantaleón et al.), como ya hemos planteado. Aquí se combinan residencias con sedes de empresas, intercalando una “modernidad infiltrada” (Roland Lorente) y formas difíciles de calificar propias de arquitecturas comerciales ligadas a grandes superficies, como automotoras, estaciones de servicio y demás. La serie de manzanas fronterizas con el bulevar Artigas se encuentran fuertemente influenciadas por una dinámica de mejoramiento y alza de los precios que puede identificarse fácilmente con un proceso de gentrificación.

Luego de otras de las pocas macromanzanas de la zona, ocupada en este caso por una de las sedes militares más céntricas e importantes del ejército (su Comando General), se despliega la barriada de Jacinto Vera, la que es delimitada por ambos ejes del bulevar. Si volvemos a la fotografía aérea de la ciudad, fechada en 1926, podemos apreciar el alcance de las obras y la ocupación del terreno por entonces [Figuras 6 y 8]. El bulevar Artigas ya corría en dirección norte-sur hasta la altura de La Comercial, en el cruce con la línea férrea antes referida. Desde allí hacia el norte, aún era un proyecto en los papeles, a casi cincuenta años de la ley que promulgaba su construcción; ni qué decir de la sección que corre en dirección este-oeste. Quizás por ello, entre otros factores, Jacinto Vera mantenga hasta nuestros días una atmósfera intimista, más allá de que, como veremos, el efecto gentrificador de las obras más recientes en el cruce donde convergen ambos brazos del bulevar afecten la vida cotidiana de sus habitantes, en especial desde las dinámicas del comercio local y el aumento de precios de los inmuebles. La Figurita, antiguo paraje ya existente de antes del decreto que dio

FIGURA 6



FIGURA 7



Sección de fotografía aérea de Montevideo en 1926 y en la actualidad, correspondiente con La Comercial al centro y Reus al Norte en el ángulo superior izquierdo. Nótese la diferencia en el bulevar Artigas hacia la derecha, la línea férrea y los predios libres hoy ocupados. Fuentes: Sistema de Información Geográfica, IM (<http://sig.montevideo.gub.uy/>); Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay (https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/)

FIGURA 8



FIGURA 9



Sección de fotografía aérea de Montevideo en 1926 y en la actualidad, correspondiente con Jacinto Vera en la mitad derecha, La Figurita hacia el centro y secciones de Goes y Reducto hacia el sur y el oeste respectivamente, junto a Atahualpa y Brazo Oriental limitando al norte. Nótese el segmento construido del bulevar Artigas por 1926 corriendo casi horizontalmente y sin pavimentar entre campos en la parte superior de la imagen. El tramo del bulevar norte-sur es prácticamente inexistente. Fuentes: Sistema de Información Geográfica, IM (<http://sig.montevideo.gub.uy/>); Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay (https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/)

origen al segundo ensanche, fue siendo igualmente delimitado por las obras de este borde arbolado, separándose del Brazo Oriental preexistente. En la fotografía aérea de 1926 [Figura 8] puede observarse la existencia de unos seiscientos metros, entre la avenida Gral. Flores (antiguo camino a Goes) y el todavía camino del Reducto (actual avenida San Martín). Luego, el bulevar vuelve a ser solo una idea rectora para el ordenamiento futuro. Incluso se aprecia que fueron necesarias expropiaciones para su construcción, en una zona intermedia entre el Reducto y el Prado.

Esto es significativo, ya que la frontera actual del histórico segundo ensanche a estas alturas muestra una importante permeabilidad con la zona de influencia del Prado, junto al pueblo Atahualpa aledaño, fundado por 1868 y considerado un barrio más (Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I 28*). Una mirada al paisaje contemporáneo de esta porción de ciudad nos da evidencias de esta trama caracterizada por una fuerte presencia relativa del verde, tanto en el ornato público como en jardines de propiedades privadas. Existen ciertos puntos específicos, como la plaza Pedro Poveda, recientemente renovada, donde nos encontramos con el carácter aún novísimo al que referimos en nuestra investigación, pues las suturas urbanas aún siguen en marcha, más allá de primeras instancias de resoluciones parciales, en un proceso que recién en este período alcanza a materializarse a un nivel integral.

Este eje este-oeste del bulevar es considerada un área patrimonial y se rige por controles específicos al respecto, custodiado por una comisión especial que lo incluye dentro del Prado (y la mitad contigua de Capurro), otro dato por demás relevante para entender este límite particular que forma parte de las fronteras diferenciales que venimos describiendo (IM). Esta área formalmente controlada por la comisión, y que regula las dimensiones de los retiros, el cuidado de la jardinería y la forestación, la forma de las fachadas de las construcciones, los permisos de demolición y demás, penetra desde el norte tan solo por la avenida Suárez, hasta la plaza homónima en el encuentro con la avenida Agraciada. Esto es causa y efecto de un paisaje urbano dominado por casonas, grandes árboles y numerosas especies vegetales, junto a la flora y fauna que la acompaña, lo que nos permite percibir efectivamente la presencia del Prado como una cuña; situación anterior a la operación urbanística del ensanche y que se mantiene hasta nuestros días. A ello se suma la aparición de una nueva tipología en altura, al estilo de los condominios privados emplazados en entornos de alto valor natural, lo que nos refiere a los peligros inherentes al tipo de “gentrificación verde” (Checker).

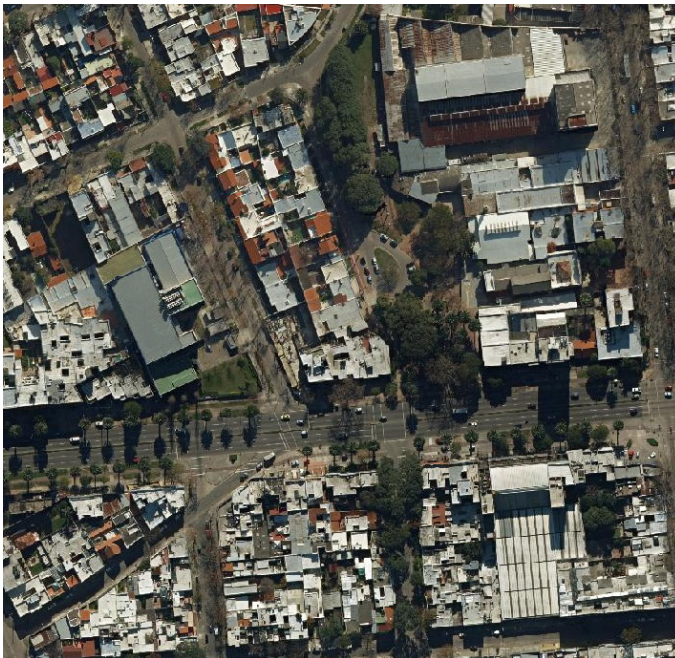
En el corazón de los dameros

Para no extendernos de más, podemos reducir nuestro análisis a aquellas fronteras entre territorios más o menos identificados por residentes, autoridades de variada índole y otros agentes definitorios de la ciudad, donde podemos encontrar mayores niveles de controversia en torno a sus definiciones. La estrategia de seguir las problematizacio-

FIGURA 10



FIGURA 11



Bulevar Artigas a la altura de la plaza Pedro Poveda, entre Atahualpa y Reducto, bajo la influencia del Prado.
Fuentes: Foto del autor; Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay: https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/

nes en clave arquitectónica y urbana es fundamental en el contexto contemporáneo a la hora de comprender lo que parece ser, contrariamente a ello, lo más estable y naturalizado: la materialidad construida (Latour y Yaneva). La misma noción de controversia es circunstancial, depende de los agentes que estén involucrados. Para algunos, las contradicciones, ambigüedades y ambivalencias son parte consustancial a las dinámicas urbanas y del habitar más en general, para otros no, de ello dependen recursos e intereses específicos, por ejemplo, en lo relativo a financiamiento para obras y servicios que pueden o no ser considerados parte de tal o cual territorio.

Para comprenderlo tendremos que poner a jugar otra categoría de análisis, la de “pedaço”, tomada de la experiencia paulistana y su antropología urbana (Magnani “De perto e de dentro”). Y es que lo primero que sobresale aquí es la existencia de entornos que combinan diversos barrios, al punto de convertirse a veces en nuevos, y otras manteniendo las denominaciones y morfología preexistente, pero teniendo en lo cotidiano dinámicas del habitar que hacen referencia a prácticas, hábitos y efectos de similar naturaleza. Gracias a ello se sostienen estas otras entidades urbanas híbridas, que combinan diferentes porciones de barrios limítrofes, los que, recordémoslo, no dejan de estar en proceso de transformación y son concebidos de forma diferencial según residentes, autoridades y todo tipo de agente interviniente en su constitución.

En el corazón mismo de los dameros de estos territorios del segundo ensanche montevidiano nos encontramos con la zona del “barrio de los Judíos”. Esta porción territorial vendría a estar compuesta por el antiguo Reus al Norte (claramente delimitado por tratarse de una obra conjunta de viviendas obreras en un amanzanado en un estilo tipológico específico), parte de lo que se considera Villa Muñoz (que en algunos casos incluye al primero, en otros lo desborda), Goes (que también suele incluir al primero, y desde el cual se han desplegado diversos programas de revitalización) y La Comercial (la cual, recientemente, las autoridades municipales y estadísticas consideran reducida significativamente en relación con la configuración característica a lo largo del siglo pasado). Llegados a este momento de nuestro análisis y considerando una de las áreas más solapadas por diversas capas barriales y sus lógicas de composición, podemos volver a preguntarnos: ¿dónde encontrar la unidad socio-territorial, en qué radica la definición de un mismo pedazo de ciudad? La pregunta, como hemos visto, no tiene una sola respuesta, y de hecho se trata necesariamente de algo conflictivo y controversial. Esto se debe a que depende directamente de las percepciones y concepciones imaginarias de quienes residen allí y habitan más en general la parte de la ciudad considerada, así como de aquellos que no lo hacen pero para los que se trata de una misma entidad urbana, a pesar y gracias a su heterogeneidad. Se trata de un conjunto de rasgos compositivos que determinan un paisaje antropológico y comunicacional, concretado en la materialidad de espacios que al mismo tiempo van más allá de la evidencia perceptual para involucrar cartografías afectivas y emocionales con significaciones en otros medios y soportes.

FIGURA 12



FIGURA 13



Barrio Reus al Norte, Villa Muñoz, “de los Judíos”, según las acepciones y dimensiones consideradas. Fuentes: Captura de pantalla de Bentancor y Márquez, 2017; Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay: https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/

Es por todo ello que debemos considerar a este y otro tipo de territorios y sus territorialidades asociadas como entidades abiertas, múltiples y extremadamente difíciles de asir para la racionalidad que manejamos comúnmente desde las ciencias humanas y sociales. Si tenemos que dar una respuesta ante la pregunta por la identidad de cierto pedazo de ciudad, tendríamos que señalar una serie de indicadores relativos a la producción de un tipo de espacio-temporalidad determinada, un tipo de atmósfera existencial, lo que Deleuze y Guattari definen como “ritornelo”, refiriéndose a la composición musical en su filosofía de lo territorial. Uno de nuestros equipos de investigación etnográfica se dedicó a este paisaje visual, sonoro y táctil, este universo existencial entramado entre otros, solapado entre las fronteras de antiguos barrios en transformación. Exploró las formas de representación a partir de la técnica audiovisual del “hyperlapse” (Bentancor y Márquez), la que resultó reveladora a la hora de aproximarnos a otras formas de percepción gracias al extrañamiento etnográfico, en este caso jugando con otras temporalidades posibles y con ello esbozando un trasuntar alternativo al cotidiano y su *flâneur* benjaminiano (Careri).

Nos llama la atención poderosamente la presencia de las actividades comerciales ligadas a productos de consumo de alcance masivo, de uso cotidiano como prendas de ropa, objetos de cotillón para festividades de todo tipo, insumos de limpieza e higiene y una gran variedad de otros objetos, pero siempre ligados al consumo popular de fabricación industrial. En los términos de la “etnografía multilocal” (Marcus), es un excelente caso para seguir el devenir de los objetos presentes, desde su procedencia cada vez más referida a China, la forma de exhibirlos y ponerlos a disposición de los públicos convocados, su venta y desplazamiento por la ciudad y el resto del país, así como su consumo en los hogares de sectores medios y bajos, tanto en el habitar cotidiano como en ceremonias familiares relacionadas a ritos de paso, sean cumpleaños infantiles, de quinceañeras o bodas. Similar a lo que ocurre con bazares, ferias o mercados en otras ciudades con áreas tomadas por este tipo de dinámicas en principio visibles en términos del abastecimiento mayorista y minorista de mercaderías para el consumo de las economías domésticas de los sectores populares, una gran feria a cielo cerrado y abierto va expandiéndose manzana tras manzana en todas direcciones. Como también indicó el equipo etnográfico que trabajó específicamente en este territorio, se toman las plantas bajas de las antiguas edificaciones para el contacto con el público mientras los pisos superiores se convierten en depósitos repletos de cajas y demás objetos almacenados. Con ello se genera una suerte de sobreciudad, estratificación que puede verse desde las calles a través de lo que muestran las ventanas.

La intervención cromática llevada a cabo a principios de la década de 1990 por un colectivo de artistas universitarios sobre la calle Emilio Frugoni se expandió sobre otras calles a un tiempo que los colores fueron sufriendo los efectos del clima en una situación de difícil mantenimiento. Enfatizándose el carácter escenográfico focali-

FIGURA 14



FIGURA 15



Goes, al borde de la encrucijada de La Figurita, Villa Muñoz y Jacinto Vera. Fuentes: Integrante del equipo, 2016; Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay: https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/

zado en la ornamentación historicista, esta acción es cuestionada desde la mirada arquitectónica en tanto confiere una: “excesiva fragmentación y variedad cromática (que) interfiere en la lectura de conjunto [...] El tramo adquirió identidad como colorido collage en un entorno de casas grises, y con ello se dislocó su pertenencia a una unidad ambiental mayor” (Carmona, “*Sreet art*. Arquitectura como lienzo” 35). Existe una enorme diferencia entre los momentos de una semana y un mismo día en estos paisajes urbanos, donde los residuos de las actividades comerciales son extremadamente presentes, en especial desde los cartones y plásticos. Los rasgos étnicos hebreos, asociados a personas residentes y trabajadoras, pequeños propietarios de talleres de ropa y espacios comunitarios como los de origen religioso, han quedado casi por completo solapados y desdibujados para las miradas foráneas por las dinámicas de las últimas décadas. Esto incluye el desplazamiento de gran parte de la población identificada con esta comunidad inmigrante hacia otras zonas de la ciudad, en especial el de los sectores de mayor poder adquisitivo, residente en la franja costera de Pocitos y Punta Carretas (Porzecanski).

Otro ejemplo a considerar en lo relativo a las fronteras complejas, con solapamientos, hibridaciones y múltiples capas simultáneas, que nos ofrecen las tramas más profundas de los territorios del segundo ensanche montevideano, es el que le tiene al tradicional barrio Goes como centro de interés. Es por demás significativo que no sea considerado como un área barrial desde la distribución territorial elaborada por el Instituto Nacional de Estadísticas. Muy por el contrario, desde las autoridades municipales respectivas Goes ha sido centro de una sucesión de proyectos urbanísticos de gran importancia para toda la *Ciudad Novísima*. Y esto es debido a la condición de precariedad a la que se había alcanzado una vez culminada la última dictadura cívico-militar a mediados de la década de 1980 del siglo pasado, con la decadencia generalizada de la población de una ciudad en crisis (Sprechmann et al.). Goes fue un agujero negro en medio de la trama urbana de la ciudad consolidada, y los esfuerzos por su revitalización y transformación siguen en marcha a pesar y gracias a todas las obras emprendidas.

En lo relativo con la mirada liminal que estamos desarrollando en este artículo, lo primero que debemos considerar en la genealogía de la gestación del territorio en cuestión es su primera disposición relativa a los trazos de movilidad en la orografía y los usos y actividades que fueron encontrando asidero allí. La denominación deriva de aquél Camino de Goes, antiguamente de La Figurita (Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios II* 18-21). Desde la Aguada ubicada al sur, se deriva este camino lineal de una importante elevación para la geografía local de leves diferencias en altura, al ser el conector histórico con el Cerrito, situado al noreste a pocos kilómetros de distancia. Los productos agrícolas hacia la ciudad llegaban desde sus zonas aledañas o más allá realizando ese recorrido, lo que benefició la instalación de mercados para tales fines. De allí deriva la ubicación del actual Mercado Agrícola, reciclado como centro de compras y turismo a partir del

clásico abasto, en otra área urbana donde confluyen y se solapan diversas entidades barriales y es controversial su denominación.

El loteo de los predios tomó en su momento este camino como eje vertebral (conocido luego como la avenida Gral. Flores) y desde allí se implantó uno de los dameros más significativos del segundo ensanche, imponiendo una dirección diagonal en relación con las otras dominantes, en especial con el bulevar que se trazaría como delimitación oficial y al que nos hemos dedicado más arriba. Del cruce entre ambas direcciones derivan sectores de amanzanados triangulares, series de plazas y plazoletas, así como rebuscados cruces llenos de encanto y generadores de no pocos problemas viales hasta la actualidad. Una terminal de transporte a lo largo de gran parte de su historia, donde hoy se encuentra la sede del gobierno local y espacios culturales de gran valor para la revitalización de la zona, incentivaron por décadas el carácter de un área marcada por la movilidad, con las dinámicas cotidianas que ello implica. El cierre y abandono de ese espacio durante tanto tiempo fue uno de los desencadenantes de la decadencia referida, hasta que los proyectos urbanos junto a colectivos de vecinos organizados lograron impulsar los cambios necesarios.

De todas formas, Goes parece haber estado perdido durante largas décadas en medio de la *Ciudad Novísima*: una subzona intermedia de la zona intermedia, valga la redundancia. Hacia una de sus supuestas fronteras, nos encontramos con el corazón de aquel entorno reconocido como “barrio de los Judíos” y descrito inmediatamente antes (barrio Reus al Norte, que llegara a ser rebautizado junto a otras manzanas del damero lateral al bulevar Artigas como Villa Muñoz). Hacia el sur, los vínculos con la extensa barriada de la Aguada son fuente de controversias hasta nuestros días, en una relación identitaria teñida de rivalidad. Ello se expresa fuertemente en sus respectivos equipos de baloncesto, deporte por excelencia en este tipo de territorios urbanos centrales, según la tradición de clubes sociales y deportivos de muy larga data, barras de hinchas de los equipos y lugares emblemáticos como esquinas, muros pintados, plazas y sedes.

Yendo nuevamente a la orografía del territorio, vemos cómo la bahía montevideana se extiende en la depresión de la Aguada y sus pozos de agua. Frente a ello, Goes se abre hacia el norte ocupando una de las lomas de ascenso del terreno hacia la Cuchilla, en dirección noreste. Incluso si consideramos el arroyo Seco, entubado bajo la superficie del pavimento junto a sus ramales desde principios del siglo xx, nos encontramos con uno de sus más amplios meandros realizando un arco, el cual es cortado por el antiguo camino fundacional del paraje. De esta forma, los altos ubicados al salir de la depresión y sus aguas emergentes, limitado a su vez por los giros de un arroyo que puede ser considerado otra cota de ascenso de la depresión de la bahía, se convierten en una entidad socio-territorial con identidad propia, pero para la cual la oposición entre lo alto y lo bajo es estructurante. Es muy interesante reconocer cómo a pesar de la implantación de un damero con su amanzanado perpendicular al parecer insensible a esta topografía precedente y sus primeros rasgos antropológicos,

que implicó a su vez el enterramiento del curso de agua principal en el ecosistema, no hizo desaparecer por completo estos rasgos constitutivos de una parte de la ciudad.

Hacia el este, la frontera con el Reducto es casi imperceptible en medio del damero homogeneizante que los entrama, salvo, nuevamente, que se tome en cuenta otro de los antiguos caminos coloniales convertido en avenida con la urbanización de la zona y que respondía también a la topografía del terreno. Allí las cosas no parecen diferenciarse, en una continuidad plena. Si vemos la forma en que se define este borde por vecinos/as y residentes cercanos, no queda para nada claro dónde está el límite. De hecho, tal cosa existe solo en los documentos administrativos y otras abstracciones. Ni qué decir de las marcas en el paisaje urbano, la vida en las calles y el tipo de viviendas construidas en su amanzanado.

A modo de cierre

Cuando pasamos a lo que se considera, a otra escala, el interior de este segundo ensanche montevideano, la cuestión de las fronteras es aún más compleja. Incluso podemos cuestionarnos si hay una diferencia de escala al respecto, en tanto la unidad de esta porción de la ciudad casi es inexistente más allá de los decretos oficiales que le dieron origen, además de que en términos generales la condición territorial siempre es multi-escalar, pues existen fuerzas de territorialización y desterritorialización que atraviesan, condicionan y emergen en los entornos desde su propia consistencia interna. Las fronteras no son solo coextensivas, sino intensivas (Deleuze y Guattari), según umbrales de densidad que fluctúan entre lo efímero y perdurable en diversos tipos de registros (Reguillo). Esto es más que evidente cuando se trata de una zona intermedia como esta, tal como la hemos definido, en términos socio-territoriales. La *Ciudad Novísima* es atravesada por flujos que la conectan a toda la ciudad y más allá, incluso a escala internacional, así como podemos encontrar dinámicas locales en configuraciones singulares que incluyen estas otras fuerzas y sus agentes. Por todo ello, hemos procurado no caer en las simplificaciones características de los primeros estudios urbanos que veían los entornos como nichos aislados y cerrados sobre sí mismos, incluso aunque las fronteras entre unos y otros pudieran ser porosas. En nuestro caso, las tramas nos ponen ante la evidencia de las múltiples dimensiones que están a la vez en juego, así como a su naturaleza básicamente procesual, de devenires articulados en configuraciones en movimiento (Ingold *Being alive*; Escobar).

Las lógicas de composición socio-territorial, más allá del Ejido colonial, contando con una frontera planificada en tanto “bulevar de circunvalación”, con dos bordes costeros bien diferenciados, uno ligado a los espacios de ocio y el otro a la tensión con el distrito industrial, evidencian en su mismo seno los solapamientos de texturas urbanas que a lo largo de siglo y medio se han ido reconfigurando en

momentos específicos y siguiendo dinámicas culturales, económicas y políticas por demás significativas. Como hemos procurado manifestar en este artículo, es posible comprender las singularidades de las formas de habitar una ciudad a partir de una descripción de los tipos de entramados que se han ido configurando en la materialidad simbólica de sus elementos.

Este ejercicio es interesante y necesario tanto para conocer las realidades suscitadas en la cotidianidad de la vida en la urbe como para imaginar y proyectar nuevos diseños. Hemos procurado señalar en cada caso la posición y perspectiva desde la cual se ejerce el acto mismo del trazado de tales distinciones, pues de los tipos de agentes y las subjetividades involucradas es desde donde se construyen las objetivaciones respectivas. Como ocurre con cualquiera de los fenómenos humanos de existencia, y más allá con los de cualquier forma de vida, las configuraciones van siendo determinadas y son reformuladas desde diferentes prácticas de creación, construcción y destrucción. Los efectos de todo ello pueden interpretarse en la estética de las espacialidades, las temporalidades materializadas en arquitecturas y narradas en diversos soportes, alimentadas por discursos y relatos identitarios, según relaciones de fuerza que precipitan o inhiben, conservan y desintegran las formas en su devenir concreto.

Referencias

- Achugar, Hugo. *La balsa de Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo, Trilce, 1994.
- Ackermann, Juan. *Agua + da. Primer asentamiento en la bahía de Montevideo*. Montevideo, Cruz del Sur, 2013.
- Álvarez, Luciano y Christa Huber. *Montevideo imaginado*. Bogotá, Taurus - Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Álvarez Daguerre, Andrés. *Glorias del Barrio Palermo*. Montevideo, Prometeo, 1949.
- Álvarez Pedrosian, Eduardo. *Casavalle bajo el sol. Investigación etnográfica sobre territorialidad, identidad y memoria en la periferia urbana de principios de milenio*. Montevideo, CSIC-Udelar, 2013.
- . “Las tramas socio-territoriales en las que habitamos: aportes para pensar la composición urbana en clave comunicacional”. *Informatio*, n° 21, vol. 2, 2016, pp. 69-87. <http://informatio.eubca.edu.uy/ojs/index.php/Infor/article/view/189>
- . “Las territorialidades barriales y sus espacios de creación”. Actas del XIV Congreso de la ALAIC: Comunicación en sociedades diversas, horizontes de inclusión, equidad y democracia. GT Comunicación y Ciudad. San José. Universidad de Costa Rica, 2018, pp. 72-77. <http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2019-02/GT%2015%20-%20ALAIC%202018.pdf>
- Álvarez Pedrosian, Eduardo y Verónica Blanco Latierro. “Componer, habitar, subjetivar. Aportes para la etnografía del habitar”. *Bifurcaciones. Revista de Es-*

- tudios Culturales Urbanos*, n° 15, 2013. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/componer-habitar-subjetivar/>
- —. “Vivir juntas: arquitecturas del cuidado en el Cordón de Montevideo”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, n° 19, vol. 3, e2525, 2019. <https://atheneadigital.net/article/view/v19-3-alvarez-blanco/2525-pdf-es>
- Álvarez Pedrosian, Eduardo y Daniel Fagundez D’Anello. “Heterotopías fabriles: Bahía portuaria, flujos transnacionales y espacios industriales en reconversión”. *Eure. Revista de Estudios Urbanos y Regionales*, n° 45, vol. 135, pp. 177-200, 2019. <http://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2662/1178>
- Álvarez Pedrosian, Eduardo, Luciana Almirón, Karina Culela, Alicia García Dalmás y Ximena Pintado. “Cartografías de la Gruta. Tejer la periferia, hacer territorio, construir ciudadanía”. *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad*, Coords. Sebastián Aguiar, Víctor Borrás, Pablo Cruz, Lucía Fernández Gabard y Marcelo Pérez Sánchez. Montevideo, La Diaria - FCS-Udelar - Fundación Friedrich Ebert, 2019, pp. 307-334.
- Arana, Mariano. “Montevideo otra vez crucificado. Sobre una transformación urbana hartó polémica”. *Revista Digital Vaduenuevo*, n° 3 (30), 2011. <http://new.vaduenuevo.com.uy/sociedad/montevideo-de-nuevo-crucificado/>
- Arana, Mariano, Andrés Mazzini, Cecilia Ponte y Salvador Schelotto. *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. Montevideo, Farq-Udelar - Editorial Dos Puntos, 1999.
- Barrios Pintos, Aníbal. *Montevideo. Los barrios I*. Montevideo, Nuestra Tierra, 1971.
- —. *Montevideo. Los barrios II*. Montevideo, Nuestra Tierra, 1971.
- Boronat, Yolanda, Laura Mazzini y Adriana Goñi. *Síntesis simbólica. Candombe en barrios Sur y Palermo*. Montevideo, Farq-Udelar, 2007.
- Capel, Horacio. *La morfología de las ciudades. Tomo I: Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Carman, María, Neiva Vieira da Cunha y Ramiro Segura. “Antropología, diferencia y segregación urbana”. *Segregación y diferencia en la ciudad*, Coords. María Carman, Neiva Vieira da Cunha y Ramiro Segura. Quito, FLACSO-CLACSO-Miduvi, 2013, pp. 11-34.
- Carmona, Liliana. “Bahía de Montevideo: historia de miradas, prácticas, proyectos”. *Inno / Bahía. Taller Internacional. Los espacios de innovación en los territorios de la integración regional. El caso de los vacíos urbanos y baldíos industriales en torno a la bahía de Montevideo*. Montevideo, Fundación Polo Mercosur / Dinot-MVOTMA, 2008, pp. 12-21.
- —. “Sreet art. Arquitectura como lienzo”. *Vitruvia*, n° 1, vol. 1, 2014, pp. 31-47.
- Carmona, Liliana y María Julia Gómez. *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*. Montevideo, Farq-Udelar, 2002.

- Castellanos, Alfredo. *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914)*. Montevideo, Junta Departamental de Montevideo, 1971.
- Checker, Melissa. "Wiped Out by the 'Greenwave': Environmental Gentrification and the Paradoxical Politics of Urban Sustainability". *City y Society*, n° 23 (2), 2011, pp. 210-229, <https://doi.org/10.1111/j.1548-744X.2011.01063.x>
- CME-SUBTE. *Feria de Tristán Narvaja. Tiempo, señales y objetos (Catálogo de Exposición Homenaje 100 años)*. Montevideo, Zona Editorial. 2009. http://subte.montevideo.gub.uy/sites/subte.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/feria_de_tristan_narvaja.pdf
- Corena, Cecilia y Valentín Magnone. "Naturaleza y redes socio-técnicas: aproximaciones a la franja costera urbana de Montevideo". *Ciudades, perspectivas y miradas: un estudio socioespacial de Manaus y Montevideo*, Coord. Nicolás Guigou. Montevideo, CSIC-Udelar, 2014, pp. 123-135
- Cuenca, Andrés. "Asamblea Permanente por la Rambla Sur pide un proyecto "sin apropiaciones para usos privados"". *La Diaria*. 17 nov. 2018. <https://findesemana.ladiaria.com.uy/articulo/2018/11/asamblea-permanente-por-la-rambla-sur-pide-un-proyecto-sin-apropiaciones-para-usos-privados/>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- Doberti, Roberto y Liliana Giordano. "Presencias y modalidades: regulaciones del habitar". *1° Simposio Nacional y 1° Encuentro Regional Teoría del Habitar y Diseño*. San Juan (Arg.), FAUD-UNSJ, 2006, pp. 2-13.
- Domínguez Ruiz, Ana. "Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido". *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, n° 4, vol. 7, 2011, pp. 26-36, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cvyu/article/view/5568>
- Eensor, Tim. *Industrial ruins. Spaces, aesthetics and materiality*. Oxford - Nueva York, Berg, 2005.
- Eira, Gabriel. *Noches, relatos y huellas. Sexo/Género en los boliches del Cordón*. Montevideo, CSIC-Udelar, 2019.
- Elias, Norbert y John Scotson. *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Escobar, Arturo. *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán, Universidad del Cauca, 2016.
- Ferreira, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo, Colihue Sepé, 2002.
- Foucault, Michel. "Topologías (Dos conferencias radiofónicas)". *Fractal. Revista Iberoamericana de Ensayo y Literatura*, n° 48, 2008, pp. 39-64. <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- . [1967/1984]. "Espacios otros". *Versión: Estudios de Comunicación, Política y Cultura*, n° 9, 1999, pp. 15-26. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43_espacios_otros.pdf

- Gortázar, Alejandro. “El territorio de los candombes: autonomía y resistencia de la población afrodescendiente en Montevideo”. *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad*, Coords. Sebastián Aguiar, Víctor Borrás, Pablo Cruz, Lucía Fernández Gabard y Marcelo Pérez Sánchez. Montevideo, La Diaria - FCS-Udelar - Fundación Friedrich Ebert, 2019, pp. 435-459.
- Hannerz, Ulf. *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”. *Conferencias y artículos*. Barcelona, del Serbal, 1994, pp. 127-142.
- IM. *Normativa Departamental*. Libro II Instrumentos del ámbito departamental. Parte Legislativa, Título V: De las normas de régimen patrimonial en suelo urbano, Capítulo III: Normas particulares, Sección IV: Prado-Capurro, 2010. <http://normativa.montevideo.gub.uy/articulos/88586>
- Ingold, Tim. *Perception of Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres, Routledge, 2000.
- . *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*. Nueva York, Routledge, 2011.
- . *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres - Nueva York, Routledge, 2013.
- Latour, Bruno y Albená Yaneva. “Give me a Gun and I will Make all Buildings Move: An ANT’s View of Architecture”. *Exploration in Architecture: Teaching, Design, Research*, Edit. Reto Geiser. Basel - Boston - Berlin, Birkhéuser, 2008, pp. 80-89.
- Lefebvre, Henri. “Barrio y vida de barrio”. *De lo rural a lo urbano*, Henri Lefebvre. Barcelona, Península, 1978, pp. 195-203.
- . *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- Lindón, Alicia. “Espacialidades, desplazamientos y transnacionalismo”. *Papeles de Población*, n° 53, 2007, pp. 71-101.
- Magnani, Jose Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografía urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n° 17, vol. 49, 2002, pp. 11-29.
- . “Círculo: propuesta de delimitación de la categoría”. *Ponto Urbe*, n° 15, 2014. <http://journals.openedition.org/pontourbe/2047>
- Marcus, George. “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”. *Alteridades*, n° 11, vol. 22, 2001, pp. 111-127, <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>.
- Montañez, Margarita. “La naturaleza en/de la ciudad”. *Revista de Arquitectura*, n° 15, vol. 9, 2009, 50-56. <https://revistas.uchile.cl/index.php/RA/article/view/28070>
- Opiso, Juan Carlos. *Arroyo Seco: un barrio en la memoria*. Montevideo, J. C. Opiso, 2016.
- Pantaleón, Carlos, Laura Fernández, Aníbal Parodi, Beatriz Abdala, Graciela Martínez y Norma Piazza. *Casa patio. Su capacidad potencial de transformación y adaptación a nuevos requerimientos funcionales*. Montevideo, CSIC-Udelar, 2002.

- Pfeifer, Günter y Per Brauneck. *Casas con patio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Portillo, Álvaro. *Montevideo: una modernidad envolvente*. Montevideo, Farquedelar, 2003.
- Porzecanski, Teresa. *El universo cultural del idish: inmigrantes judíos de Europa Oriental en el Uruguay 1890-1950*. Montevideo, KEHILA-Comunidad Israelita del Uruguay, 1992.
- Reguillo, Rossana. "Ciudad y comunicación. Densidades, ejes y niveles". *Diálogos de la Comunicación*, n° 47, 2007, pp. 1-9. <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/74/74-revista-dialogos-ciudad-y-comunicacion.pdf>
- Rocco, Américo. *Historia olvidada de un arroyo escondido*. Montevideo, Junta Departamental de Montevideo, 2014.
- Roland Lorente, Elena. "Modernidad infiltrada". Tesis para optar al grado de Diplomada en Especialización en Investigación Proyectual, FADU-Udelar, 2015. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/8057>
- Ross, Emilie. "Las ferias de Montevideo: formas y razones del intercambio". *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay 2002-2003*, Comp. Sonia Romero Gorski. Montevideo, FHCE, Udelar - Nordan, 2002, pp. 197-203.
- Sennett, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 2019.
- Soja, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- Sorkin, Michael, Ed. *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Sprechmann, Thomas, Juan Bastarrica, Ruben Otero, Martha Kohen, Arturo Villaamil, Antonio Gervaz, Mario Lombardi, Enrique Benech y Federico Bervejillo. *Propuestas a la ciudad. Montevideo - 1986*. Montevideo, Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales, 1986.
- Tapia, Verónica. "El concepto de barrio y el problema de su delimitación. Aportes de una aproximación cualitativa y etnográfica". *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, n° 12, 2013. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/>
- Wacquant, Loïc. *Los condenados de la ciudad. Guetos, periferias y Estado*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Obras audiovisuales

- Reus al Norte. Un territorio en el depósito*. Dirigida por Karina Bentancor y Agustina Márquez, Trabajo final del Taller de Etnografía: Comunicación y Ciudad. Montevideo, FIC-Udelar, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=7VtTkiV9_Kk&list=PL7D3aRV4l6NyldyO2yLao7XlflIQoHZ6_yindex=1
- Roos, Jaime. *Brindis por Pierrot*. Orfeo, 1985.

La confianza de Francisco de Goya: A la luz de tres perspectivas feministas¹

Francisco de Goya's *The Confidence*: In Light of Three Feminist Perspectives

Giannina Burlando Bravo
Pontificia Universidad Católica de Chile
gburland@uc.cl

Enviado: 14 septiembre 2019 | **Aceptado:** 10 diciembre 2021

Resumen

Este ensayo describe una particular experiencia estética, basada en la obra gráfica *La confianza*, de Goya, perteneciente a la serie de los *Caprichos e invenciones*, que son paisajes de pesadilla que ilustran la crisis social de la época de las Luces. Desde aquí, desarrollaré una hermenéutica personal que avanza por tres escenarios teóricos sobre lo que implicaría la confianza de una mujer en otra, a partir del soporte de imagen. Las diversas tesis teóricas se sitúan en la órbita del pensamiento feminista de actualidad y en donde se representarán a tres autoras: Muraro, Despentes y Braidotti. Finalmente, este dispositivo de interpretación permitirá relevar el arte de Goya a propósito de una posible revisión de crítica social sobre la virtud de la confianza.

Palabras clave: Goya, confianza, feminismo, estética-filosófica, hermenéutica.

Abstract

This essay describes a particular aesthetic experience, based on Goya's graphic work *Confidence*; belonging to the series of *Caprices and inventions*, which are nightmarish landscapes that illustrate the social crisis from the Age of Enlightenment. From here, I will develop a personal hermeneutic that advances through three theoretical scenarios about what the trust of one woman in another would imply, based on image support. The various theoretical theses are located in the orbit of current feminist thought and where three authors will be represented: Muraro, Despentes and Braidotti. Finally, this interpretation device will reveal Goya's art for a possible review of social criticism on the virtue of trust.

Keywords: Goya, trust, feminism, aesthetics-philosophy, hermeneutics.

1 Este artículo se deriva de mi participación en calidad de investigadora internacional del Proyecto I+D+i 2021-2024: "Ética y justicia cosmopolita en la Escuela Ibérica de la Paz y la Escolástica Iberoamericana: Aportaciones del pensamiento y tradición jesuita" (PEMOSJ2, ref. PID2020-112904RB-I00), cuyos investigadores principales son: J. A. Senent-De Frutos (IP1); E. Ibáñez Ruiz del Portal. Agradezco especialmente la colaboración editorial de David Morales Troncoso.



Dibujo de Goya, *La confianza* (1797 c.).²

2 Los datos de la ficha técnica del dibujo consisten en: un medio de Aguada de tinta roja con trazos de sanguina. Soporte: Papel verjurado agrisado; Segundo soporte: Papel continuo crema. Medidas: 197 x 131 mm / 213 x 144 mm. Adscripción al Museo Nacional del Prado. Número de catálogo D03956. [<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-confianza/>]

*A Olga, Blanca, Iris, Leda,
Silvana, Lisa, Rocio e Isidora.*

“¿Las mujeres estarán siempre divididas entre sí?”

OLYMPE DE GOUGES, 1791

“Y quien escandalizare a uno de estos pequeñuelos (*kai os ân scandalisê êna tôn mikrôn*) que creen en mí (*toutôn tôn pisteuontôn eis éme*), mejor le fuera si le hubieran atado al cuello una piedra de molino de las que mueve un asno, y lo hubieran echado al mar (*kai beblêtai eis tèn thálassan*, Mc. 9,42).³

Introducción

Sobre *La confianza* de Francisco José de Goya y Lucientes (Zaragoza, 1746-1828)

Para el filósofo madrileño José Ortega y Gasset (1883-1955) “Goya era una especie de monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos, y el más decidido monstruo de sus monstruos” (5.017). Con esta descripción incisiva, el filósofo de la razón vital quiere decir que la ingente y prodigiosa obra de Goya escapa a un concepto racional, puesto que el Arte mayor de Goya, creador absoluto, huye de los límites impuestos por la razón pura y natural que, provista de categorías bien acotadas, pretende ver las cosas como en una inmutabilidad esencial. Ortega y Gasset también se refiere a que en todo Arte existe una honda raíz semántica y según esta raíz todo Arte es una forma de lenguaje simbólico, con su propia poética retórica. Pues si bien la metáfora es de por sí retórica, la imagen pertenece a la poética. De tal manera, entiendo que hay una densa raíz semántica en la imagen pictórica de *Los Caprichos* de Goya.⁴ Porque “siendo la metáfora una fuerza translaticia, la imagen viene a ser una fijeza en la sustitución, definitiva,

3 El Papa emérito Benedicto XVI comenta estas palabras de Cristo, aclarando que: “La palabra ‘pequeños’ en el idioma de Jesús significa, los creyentes comunes que pueden ver su fe confundida por la arrogancia intelectual de aquellos que creen que son inteligentes. Entonces, aquí Jesús protege el depósito de la fe con una amenaza o castigo enfático para quienes hacen daño” (Cf. Carta de Benedicto XVI, sobre los casos de abusos sexuales en la Iglesia, ACI Prensa, 14/4/2019). Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en Coloquio sobre *La Confianza*; organizado por el Instituto de Filosofía de la PUC (8 de Mayo, 2019); y en Coloquio “A 70 años de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir: Vigencias y desvelos”, de la Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, (31/5/ 2019), aparecido en Dossier (2020).

4 Para una biografía intelectual de la vida y obra de Goya, véase el libro del crítico de arte Robert Hughes (2003). Otros estudios de crítica de arte relevantes sobre Goya son: *Goya* de Ivo Andric (2019); la edición colectiva de arte de Marie-Françoise Bouttemy et al. (2008); *Goya les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte* de Glendinning Nigel (1992); *Goya la década de Los Caprichos, Retratos de 1792-1804* de Natacha Seseña (2004); *El mundo de Goya en sus dibujos* de Enrique Lafuente Ferrari (1979); *Goya, la imagen de la mujer*, folleto publicado por el Museo Nacional del Prado (2001-2).

del objeto por su símbolo; del ser del valor por el valer del valor”.⁵ De tal manera encontramos en estas reflexiones sobre Goya a un Ortega que nos proporciona claves decodificadoras de interés, tanto para la experiencia estética intuitiva como para la crítica reflexiva de este tipo de obra de Arte.

De tal modo, si la imagen sensible es una interpelación poética para la retina del público espectador, entonces el dibujo a mano alzada de *La confianza* parece representar con toda su potencia la crítica indómita de Goya ante la declinación de los valores ilustrados fundamentales de su tiempo. Pues se simboliza también en sus claves subrealistas, a la Modernidad dieciochesca que, si lo pensamos bien, fue donde comenzaron a manifestarse las pasiones destructoras de la razón iluminista: aquellas pasiones frías, tristes o irregulares, que se nombran con antónimos de la confianza y surgen junto con actitudes deshumanizantes tales como: la desconfianza, el escepticismo, la cerrazón, es decir, aquellos efectos del cansancio de la razón, o del “sueño de la razón”, que sabemos que “produce monstruos” o que en todo caso produce pesadillas de desaliento y tristeza (Rodríguez).

Los Caprichos dentro de la obra total de Goya se consideran la primera de las grandes series de su producción artística, que se compone de una colección de 80 láminas o impresiones que reproducen imágenes ópticas; siendo la impresión una de las formas del arte visual. *Los Caprichos* de Goya pertenecen a su fase madura e inician la transición a su estética romántica, son cuadritos en hojalata que se exhiben en el Museo Nacional del Prado. Se entiende por *Los Caprichos* el resultado de la combinación de técnicas de grabado y agua tinta. El diccionario define un capricho como un deseo impulsivo y vehemente, una fantasía, un juego de la imaginación referido a figuras de ensueño o temas misteriosos. Algunos artistas italianos y franceses también denominaron sus obras como *capricii* o *caprices*; Goya, no obstante, como nota Hughes (180), es el primer artista que usa la palabra “capricho” para denotar imágenes que tenían un propósito crítico; así, las imágenes de sus caprichos conllevan un aire, un núcleo de comentario social, por eso abajo del diseño que aquí observamos leemos que Goya escribe con lápiz para dibujo: *La confianza*.

Lo llamativo en el dibujo *La confianza* de Goya es que contrasta con su amplio repertorio dedicado a corros femeninos, donde reproduce figuras de mujeres en ambientes de la vida española, ya sea en retratos de refinadas jóvenes aristócratas posando en los salones de las cortes madrileñas o en pinturas realistas de mujeres del pueblo, o incluso en el álbum dedicado a mujeres “Viejas y brujas”, esbozadas en ropas o desnudas.⁶ Por

5 “La tarea de ponderar con logro de justiprecio la obra de arte, en su pura y compleja mismidad y en su exacto valor, sobre todo teniendo en cuenta que, como dijo el mismo Ortega ‘el valor no es una cosa, sino que es tenido por ella’”. (Marquina 62-71). Entre los estudios relevantes de Ortega y Gasset sobre Goya, deben ser considerados: *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*. México, Porrúa, 1992; “Fragmentos”, “Tapices” y “Retratos”. Asimismo, “La Quinta del Sordo”, “El oficio de pintar” y “El nivel intelectual”.

6 La historiadora de Arte Natasha Seseña (2004) estudia principalmente retratos de mujeres de la aristocracia o de la burguesía española, tales como: La duquesa de Alba, la marquesa de Santa Cruz; la marquesa de La Solana, la duquesa de Osuna, la condesa de Chinchón; doña Rosario Weiss; doña Juana Galarza de Goicoechea; doña Isabel de Porcel.

el contrario, *La confianza* es una composición mixta de aguafuerte, aguainta donde no destacan las formas, el color ni el trazo, sino la particular escena que, en estilo subrealista, plasma a dos figuras de cuerpos femeninos jóvenes enfrentados cercanamente, una de pie, la otra sentada, casi a ras del suelo, mostrando sus piernas desnudas y los pies descalzos. Ambos cuerpos visten ropas sencillas, sin brillos ni adornos: la figura de pie lleva una falda corta hasta las rodillas y la figura sentada viste calzones largos, a la usanza de la vestimenta dieciochesca, o quizás lleven atuendos de dormir, lo que parece representar que las siluetas están situadas en el tiempo de ensueño, a la vez que recuerdan aquella época revolucionaria. En tanto, son figuras de jóvenes de las clases humildes que en interacción hacen el gesto de extender sus brazos y manos para ponerle la llave a unas extrañas cerraduras en orden vertical. Los ojos de estas cerraduras están dispuestos como si estuvieran incrustados en centros neurálgicos del cuerpo humano, y como claros dispositivos de clausura de la expresión que, a lo largo del torso, desde arriba hacia abajo, van pasando por distintos órganos vitales y zonas erógenas: la tráquea o el órgano de la voz, el plexo solar o el corazón, y la cintura o el regazo, la pelvis o el sexo. Mientras sus cabezas y rostros van como enmascarados en sus capuchas, e inclinadas en relación de complicidad de la una hacia la otra. La figura sentada parece estar asfixiada por la barrera de sus cerrojos y ambos rostros aparecen como invisibles: pues simplemente están envueltos y ennegrecidos, como borrados por una sombra de la época negra de Goya, con el abismo de separación que representan esas máscaras. Esas mismas máscaras-capuchas que envuelven y oscurecen dejan a la fantasía imaginar que hay algo inquietante en esa zona del rostro que pueda ser escrutado o mejor comprendido. Si se trata de subjetividades femeninas, tal vez su sombra fantasmagórica reclama ser reconocida, no solo vista, aunque si representara ahí el lugar del devenir subjetivo femenino, podría significar el deseo subversivo de un olvido del olvido o tal vez un deseo transgresor de transición de género.

Los documentos históricos han mostrado la gran influencia que la figura de la mujer tuvo en la producción artística general de Goya. Efectivamente, existen numerosos retratos creados por Goya de bellezas femeninas, por ejemplo: *Retrato de Sabasa García*; *Retrato de Leocadia Zorrilla*; *La maja vestida*; *La maja desnuda*; *María Luisa montada sobre Marcial*; *María Luisa para grave vestido*. Otras obras sobre labores, que Goya dedica a mujeres trabajadoras del pueblo tales como: *La lechera de Burdeos*; *La primavera o las floreras*; *La Aguadora*; *Útiles trabajos*; *La Industria*. Obras sobre escenas de conjuros de brujas incluyen: *Aquelarre*; *Escenas de brujas (El hechizo)*; *Ensayos*; *Linda Maestra*; *Jóven bruja volando con una cuerda*; *El Álbum de viejas y bruja*. Otras obras que Goya destinó a mujeres en escenas cotidianas íntimas y roles femeninos, son: *Buena muger, parece*; *La duquesa de Alba*; *Arreglar su pelo*; *Majas en un balcón*; *Alegoría de la industria*; *El tiempo o las viejas*; *La carta o las jóvenes*; *La cita*; *Jóven en pié, mesándose los cabellos*; *Sacrificio de interés*; *Maja y majo sentados*; *La duquesa de Alba y La Beata*; *La Beata con Luis de Berganza y María de la Luz*; *Nobia. Discreta y arrepentida se presenta a sus padres*; *¿A qué vendrá el faldellín y los calzones?* Además, dibuja mujeres subtítulando sus cuadros con juicios de valor y sátiras morales, algunas representadas en *Los Caprichos*, tales como: *Y murió la verdad*, grabado figurativo posterior a *La confianza*, relacionado con ella por su género y medio que es el aguafuerte, este es un grabado que denota significado político y ha sido objeto de amplio análisis por la crítica al despotismo y al poder absolutista. Diferentes reproducciones como: *Bellos consejos*; *Dios la perdone y era su madre*; *Ya van desplumados*; *Ruega por ella*; *Porque fue sensible*; *La descañona*, el *Álbum de la Inquisición* que incluye: *¿Por liberal?*; *Por casarse con quien quiso*; e innumerables creaciones que revelan tanto la mentalidad de Goya como el propio centro de su admiración artística enfocada hacia mujeres en distintas fasetas y ambientes sociales vividos en esa época tumultuosa del rey español, Fernando VII.

Así las cosas, una aura de desaliento parece extenderse y transmitirse por el estrecho espacio común que parece unir en complicidad a estas figuraciones femeninas marginadas que se reúnen allí para ejecutar la mutua clausura de sus cuerpos en un contraespacio, lo que se hace evidente en al menos dos niveles simbólicos claros: la expresión de la palabra y la expresión de la sexualidad, que en ese breve espacio utópico de relaciones se ajustan mutuamente, a modo de cinturón de castidad que sirve para imponer cerrojos de castigo o cilicios ascéticos como ataque feroz a los cuerpos cautivos por una fuerza invisible. Se observa, además, que Goya ha firmado a sanguina su dibujo –en el recto del soporte principal, ángulo inferior derecho– con la inscripción: *La confianza*. Pero ¿por qué Goya firmó su lámina con el vocablo “la confianza”? Especialmente, cuando un cierto *je ne sais quoi* de estas figuraciones parece reproducir la crisis de confianza, vale decir: aflicción, inseguridad y desconfianza, actitudes que Goya denuncia en este grabado donde presta atención no a alguien en particular, sino al colectivo social femenino, dejando ver las cargas de miserias, desgracias, debilidades y vicios del género humano en un periodo de tiempo dominado por el integrista religioso y la omnipotencia soberana. Sobre esta incógnita intento discurrir en lo que sigue.

Siendo así, un antecedente exegetico útil para analizar la estampa original de Goya puede provenir del filósofo francés, René Descartes (1596-1650). En sus meditaciones sobre psicología moral, el denominado padre de la modernidad analiza los más diversos aspectos de la cognición humana, incluyendo la conciencia, la intuición, la percepción, la razón, el hábito, la virtud, la volición, el apetito natural o deseo, la memoria, la imaginación, la sensibilidad y, en particular, la pasión. La confianza está clasificada por Descartes como una pasión incardinada en la experiencia interna de la mente, con mayor grado de fuerza y seguridad que la esperanza y la fe, por lo que sus opuestos son las actitudes de temeridad, inseguridad y desesperación.⁷ Mientras que un dato, gramatical, proviene de las acepciones y usos lingüísticos de la palabra confianza, cuya raíz se asocia al sustantivo femenino de la voz latina *fides* (*fidēs* –ei, f. 5ª declinación, que se traduce al español como confianza, creencia o fe) y su extensión incluye: 1. *fiducia sui*, confianza en sí; 2. *fides o confidare* en algo y 3. *fidem facere*, o gesto performativo del habla, que inspira para dar ánimo y encomienda

7 Desde su giro al *soi-même*, efectivamente Descartes, quien recibió su educación del programa jesuita de la *Ratio Studiorum* en el Colegio de La Flèche, jerarquiza la confianza poniéndola en un grado epistémico mayor incluso que la esperanza y la contrapone a las pasiones del temor y la desesperación. Distinguiendo que: “nunca una de estas pasiones acompaña al deseo sin dejar algún lugar a la otra: pues, cuando la *esperanza es tan fuerte que excluye enteramente al temor, cambia de naturaleza y se llama certidumbre o confianza (sécurité ou assurance)*; y cuando se está confiado de que lo que se desea ocurra, aunque se siga queriendo que ocurra, se deja no obstante de estar agitado por la pasión del deseo, que hace buscar con inquietud el acontecimiento; mas cuando el temor es tan extremado que no deja lugar alguno a la esperanza, se convierte en desesperación, y esta desesperación, haciendo ver la cosa como imposible, mata por completo el deseo, el cual se dirige únicamente a las cosas posibles. (Descartes §166 457). Una reflexión que nota la crisis de la palabra “confianza” en nuestro mundo actual, acentuando el rol de la otredad, remarca que: “confianza” es una palabra que atrae, “porque todos han tenido experiencia directa de esta relación, sin la cual no es posible una acción social conjunta. Confiar en otros implica compromiso, y es una prueba de tiempo en que la confianza se revela o se extravía” (Burlando, Dossier).

tener confianza. A estos datos se suma la reflexión jurídico moral sobre la confianza que desde ya había aportado el jesuita español, Francisco Suárez (1548-1617).⁸ No obstante, bajo observación, la imagen figurativa en *La confianza* de Goya parece transmitir que cualquiera de los usos del término se ha clausurado bajo siete llaves, mientras prevalece la duda sobre los significados de la palabra que intitula el dibujo.

Ahora bien, ¿qué otra lectura se puede hacer hoy en día de *la confianza goyesca*? o mejor dicho: ¿Cómo se puede interpretar lo que comunica la compleja ironía de Goya? Esta se podría expresar como antítesis, esto es, desconfianza, incredulidad, desaliento, temor, peligro, inseguridad, vacilación y descrédito de los sujetos bajo apariencia femenina. Mi propuesta hermenéutica incluye un marco teórico de ideas del feminismo actual,⁹ el cual provee de agencias valóricas para desplegar el potencial de verdad estética del objeto de Arte en cuestión. A continuación presentaré un ejercicio de transposición del pensamiento de las autoras mencionadas –pues ellas evidentemente no tuvieron a la vista el objeto artístico *La confianza* de Goya– de tal manera, procedo en esta sección a exponer ideas de Luisa Muraro, Virginie Despentes, Rosi Braidotti y junto con ello recorro al estímulo de la heurística para inducir discursivamente el tema de ensayo. Todo lo anterior se ajusta al clima teórico de fondo de la filosofía política feminista del siglo XXI.

La insubordinación simbólica de Luisa Muraro: ¿A qué llama *affidamento*?

El denominado feminismo de la autoconciencia, de la diferencia sexual, en la perspectiva mística desarrollada por Luisa Muraro (Vicenza, 1940-) parte de un análisis lexicográfico, para notar que la palabra “feminismo” se convirtió en una palabra visceral, de aquellas que encienden nuestras emociones, cuando se hace significativa

8 Efectivamente, respecto a la pluralidad de sentidos de la palabra *fides*, el investigador de Historia del Derecho Wim Decock distingue entre: (i) “fe” en el sentido religioso, particularmente la fe católica, (ii) “fe” en el sentido social de confianza y seguridad entre seres humanos, (iii) “fe” en el sentido moral de buena o mala fe en situaciones de prescripción adquisitiva y, finalmente, (iv) “fe” en el sentido contractual de “fidelidad en el cumplimiento de las promesas y acuerdos”. Decock relaciona las acepciones (i) y (iv), demostrando que Francisco Suárez, filósofo escolástico de la primera modernidad, abordó el tópico incisivamente dentro del derecho canónico penal y criminal en su obra *De censuris*, publicado en Coímbra, 1603. (Cf. Decock). Para investigar el significado de fe en sentido religioso, en vez de fe en sentido contractual véase Suárez, *Lecciones de Fide*, 1967.

9 En la historia del pensamiento feminista, más que definiciones normativas, se distinguen etapas de su desarrollo dinámico y transformador, incluyendo: el *protofeminismo* de Cristine de Pisan o el feminismo ilustrado de Olympe de Gouges, Sophie de Grouchy o François Pullain de la Barre. La *Primera Ola* de feministas del mundo angloparlante, representado por John Steward Mill y Harriet Taylor Mill (1807-1858); la *Segunda Ola* de *activismo* de los años 1960-70; la *Tercera Ola* de 1980, correspondiente al de la filosofía feminista que avanzó desde la crítica al canon académico hasta llegar a presentar un programa de investigación propia. Este proyecto incluyó las principales áreas de la filosofía: estética, ética, metaética, epistemología, historia de la filosofía, metafísica, filosofía del lenguaje, filosofía del derecho, filosofía de la ciencia y teoría racial (*New Catholic Encyclopedia, Ethics and Philosophy* 564). He clasificado a nuestras autoras en la tercera ola, aunque también pueden ser incluidas en una transición a la cuarta, puesto que la *Cuarta Ola* aborda temas del género, la polémica entre la igualdad y la diferencia sexual dentro del feminismo, aunque particularmente las reivindicaciones del activismo *queer*.

en la experiencia viva de mujeres y de hombres. De tal manera que, para muchos hombres, una feminista sería: *la mujer* que quiere ser o tener lo que ellos mismos tienen o son (Muraro, *La verdad de las mujeres*). De tal modo, el feminismo nacería de una envidia femenina más o menos agresiva, según algunos, o de una aspiración a ser *como* los hombres, según otros, y en ambos casos se transparentaría la dependencia masculina del significado del término. Este es un tipo de feminismo que, a juicio crítico de la profesora Muraro, se corresponde con los ideales de justicia de la Revolución francesa; y es más bien valorado por feministas políticas e intelectuales de profesión, que por las *otras* mujeres. Argumenta críticamente que “El feminismo radical es una herejía de la modernidad, porque va más allá de la igualdad. La filosofía de la igualdad es un esquema limitado que inspira un sentimiento de confrontación paritaria. Hay que ir más allá para liberar las relaciones y poder admirar a todas las Guillermas y Maifredas” (Muraro, *Guillerma y Maifreda*).

En su narrativa, Muraro se dirige a las otras mujeres, las despolitizadas y alejadas de los ideales ilustrados, particularmente del ideal de igualdad, porque la liberación feminista no tiene conexión, piensa ella, con la revolución ilustrada, propone en cambio valorar la experiencia del ejercicio introspectivo. La experiencia del camino interior es lo que ha contribuido a la causa de la emancipación de las mujeres, ya que esta las hace protagonistas conscientes de lo que les afecta. Muraro piensa que es la autoconciencia desgarrada –a causa de ser mujer en la propia cultura, dentro de una epistemología del ser sujeto y objeto– lo que enciende la causa feminista antipatriarcal. En Muraro (*La verdad*) la práctica de la autoconciencia, equivalente a la toma de la palabra por una mujer en presencia y en relación de intercambio con otras mujeres, es la causa eficiente de la emancipación feminista en Italia, desde hace ya más de 40 años, época en la que ella fundó la comunidad filosófica de mujeres llamada *Diotima* y la Librería de Mujeres de Milán (1975). Pero, de hecho, es la práctica de las relaciones de intercambios, de la reunión entre semejantes, lo que hace a las mujeres tomar mayor conciencia de que han sido intencionalmente expulsadas del régimen simbólico de la verdad.

Así pues, presumo que la imagen de *La confianza* de Goya simbolizaría, desde Muraro, la cuestión de quién, en qué condiciones, cómo y cuándo, la voz de una mujer puede *decir la verdad de la verdad*. En efecto, se enfatizaría que los responsables directos de los dispositivos de mordaza están instalados en el cuerpo femenino y son las formas represoras de la cultura patriarcal dominante. La cuestión en sí reveladora es que, por una parte, los roles asignados a la mujer a lo largo de la historia son roles que no han sido elegidos libremente por las mujeres, sino impuestos por un orden patriarcal preestablecido que las relega a la procreación, al cuidado de la descendencia y de la ascendencia. El otro índice revelador es la insistente vigilancia masculina de lo que las mujeres puedan decir. En este aspecto Muraro ha denunciado lo que profirió *ex cathedra* uno de sus colegas varones, esto es, que: “Una mujer no puede ser filósofa”. La frase en cuestión se refería al régimen de la verdad y afirma que: “las

mujeres pueden tan solo estar subordinadas al mismo régimen”. Mientras que Umberto Eco (2003) demuestra lo contrario al respecto, ya que: “No es que no hayan existido mujeres que filosofaran. Es que los filósofos han preferido olvidarlas, quizá después de haberse apropiado de sus ideas”.

Por consiguiente, el Goya que intentamos descifrar parece también reclamar, como Muraro, la omnipresencia de aquel régimen simbólico de la verdad, pues los límites en la imagen misma están dados, en un primer plano, por el amago de mutua censura que ejercen interactivamente una con otra esas fantasmas vestidas en humilde traje y descolorido espacio exterior. Otro plano escondido puede estar sugerido por la intencionalidad del artista en su uso gradual de la aguada tinta china, que ha ennegrecido la zona reconocible del rostro, lo más personal y único que podría demandar un enigma sin resolver en la modernidad: ¿Es acaso silencio, quiso decir olvido del olvido o figuraría desde ya otra inimaginable subjetividad transhumante?

En Muraro la cuestión clave radica en la autoridad que se requiere para que la verdad de cualquier cosa sea reconocida y acreditada: “A todos –nadie lo niega– de vez en cuando nos pasa que decimos algo de verdad, les pasa a los borrachos, a los camioneros, a las amas de casa, a los viajeros, a las dependientas de los grandes almacenes, incluso a los profesores de universidad y a los políticos” (Muraro, “La verdad” 92). Pues una autoridad o acreditación, que arranque de la voz de una mujer, parece seguir el destino mítico de Casandra –renombrado “complejo de Casandra” por Gastón Bachelard en 1949–, la pitonisa devota del dios Apolo, condenada por despecho de él, al terrible castigo de nunca ser creída en sus precogniciones, para luego ser condenada por el patriarcado a la esclavitud, con un trágico destino. ¿Cómo entonces se recupera el crédito de las mujeres? ¿Cómo se devuelve la autoridad anulada por la reciedumbre patriarcal?¹⁰ Muraro recurre a una suerte de subversión simbólica. Frente al fatídico destino de Casandra, también desobedece la norma, a la que se subordinan en silencio y oscuridad las figuras del Goya. Puesto que la maestra filósofa insiste en que es posible recuperar tal voz y autoridad: porque la autoridad feminista no tiene que ver con ejercer un poder autoritario, sino al contrario, se trata del crédito y la confianza que se le da al otro. Así pues, la práctica política de la autoridad consiste no solo en que una figura maternal “haga crecer” a otra con los conocimientos que posee, sino que, a diferencia de la fuerza viril, la autoridad materna no se impone, se reconoce y revela a través del intercambio dialógico con otras semejantes, dentro de un pequeño grupo social, lo que a su vez reafirmaría la autonomía personal, el dominio de sí, el

10 Para el feminismo en general, el patriarcado se articula como *conceptual focusing*, en tanto denota: las condiciones del orden impuesto a través de dispositivos sociales, culturales, políticos, ideológicos, económicos, lingüísticos, simbólicos, psicológicos, jurídicos para mantener la dominación de los hombres sobre las mujeres y lo que ellas representan. Para Kate Millet: “si consideramos el gobierno patriarcal como institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven”. El patriarcado se halla más fuertemente enraizado que las clases sociales “gracias a su fructífero hábito de apoyarse en la naturaleza” (70-71).

poder decir “yo” (soy, quiero, pienso, decido esto o lo otro, libremente), no poniendo al otro fuera y como opuesto a uno, como solo un objeto (del propio querer, pensar, decidir) (Muraro, “La verdad” 99).

A este ejercicio de autoridad feminista lo denomina *intellectus amoris* o entendimiento del amor. Una fórmula inspirada en la ética de la mística cisterciense, en escritos medievales de los siglos XII a XIV. Porque nace de la relación entre mujeres, se practica desde un sí misma, lo cual equivale a acoger lo que una mujer vive y desea por sí misma, en su diferencia del hombre (Muraro, “La verdad” 97). También lo llama *affidamento*, palabra italiana asociada a la figura jurídica de la custodia de un menor donde se establece un tipo de obligación contractual (véase nota 8). En cambio, en el feminismo *affidamento* se asocia con la palabra *sororidad*, ya que se refiere a relaciones pre-cívicas de y para la confianza, de mutuo apoyo, de dejarse aconsejar y guiar entre seres humanos semejantes. En el caso que viéramos a las figuras del Goya practicando un gesto de genuino *affidamento* como el que hacen las mujeres de la pintura al óleo sobre tela, *Confidenze*, de Cristiano Banti (1875-95), entonces ellas estarían abriéndose mutuamente sus cerraduras. Porque, según Muraro, gracias al código de separatismo genérico, la otra, u otro, deja de ser objeto de conocimiento, deseo o amor para convertirse en sujeto en relación de intercambio, de contratación, en la que se intercambia el conocimiento, el deseo, el amor, de acuerdo con una economía simbólica maternal, por tanto, contra el dominio patriarcal. En suma, el *affidamento* no es solo instrumento para la recuperación de la autoridad, voz autorizada de la verdad femenina, sino aquello que fundamenta moralmente la lucha de la emancipación de la mujer. No obstante lo expuesto, otras voces del feminismo hacen eco en registros narrativos emancipados, más audaces en su método de análisis y estilo. Así lo considero en lo que sigue.

La insubordinación literaria de Despentes: Denuncia de la subordinación fragmentada

Desde el frente literario punk de Virginie Despentes (Nancy, 1969-), resulta que, si volvemos a observar con atención el dibujo de Goya, este transmitiría presumiblemente una punzante advertencia, sin voz de palabras sonoras, aunque proferidas por las figuras femeninas que la escritora y directora de cine francesa expresa así:

Guarden sus heridas, señoras, porque podrían molestar al torturador. Hay que ser víctima digna. Es decir, hay que saber callar. La palabra les ha sido siempre confiscada. Es peligrosa. ¿A quién podría quitarle el sueño? ¿Cuál es la ventaja que sacamos de nuestra situación, qué hace además que merezca la pena colaborar tan activamente [con el guardia y el cerrojo]?

Son aquellas de entre nosotras que ocupan las mejores posiciones las que han firmado una alianza con los más poderosos. Las más capaces de adaptarse

a la dominación masculina son evidentemente aquellas que ocupan los mejores puestos, ya que siguen siendo ellos los que aceptan o no a las mujeres en posiciones de poder. Las mujeres que se expresan son aquellas que saben acomodarse a ellos. Preferiblemente, aquellas para quienes el feminismo es una causa secundaria, un lujo. Las mujeres de poder son las aliadas de los hombres, aquellas de nosotras que saben sonreír bajo la dominación. Las que hacen como si eso no doliera.

Las periodistas, las deportistas, las cantantes, las presidentas de empresas, las productoras, todas las señoras directoras, excepto algunas, sienten la obligación de dar fe de su feminidad y garantía de docilidad.

Así es como acabamos vigilándonos las unas a las otras, juzgándonos a través de los ojos del que nos encierra con doble cerrojo (Despentes 102-103).

De modo que, la llave maestra en esta narrativa de filo mordaz incontestable, “más reveladora que cualquier ensayo”, vestida del monstruo King Kong des-ocultaría no la falsa creencia en un *affidamento* solidario natural femenino, sino la doble vigilancia dentro del modelo de feminización subordinada, pues la francesa de Nancy protesta sin miedo, contra algunas mujeres, las mujeres visibilizadas y empoderadas por el patriarcado que se prestan a acallar a otras, dado “los mecanismos políticos que provienen de la fragmentación social que nos envuelve, y de normas de género para mantener la supremacía masculina sobre el conjunto de las mujeres *desconfiadas entre nosotras*” (Valcárcel, 1997). El feminismo de Despentes, por un lado, como el de Valcárcel, reprocha a aquellas mujeres que se someten a su rol secundario, incluso lo defienden y estratégicamente perjudican las reivindicaciones de la agencia social y política del auténtico feminismo. Por el contrario, defender que solo por el hecho de ser biológicamente mujer se poseen y defienden los valores feministas no solo es equivocado, sino, lo que es peor, representa un antifeminismo, ya que las mujeres que se han ubicado en lugares de poder en las instancias institucionales por las formaciones conservadoras están defendiendo la involución en todos los derechos que el feminismo ha logrado implantar en la sociedad actual (Falcón 2011). Por lo mismo, Valcárcel distingue el feminismo de lo que denomina *mujerismo*, es decir, una política de mujeres, la cual propone aumentar el cupo de mujeres en los espacios públicos para así mantener el *statu quo* en la estructura y normalización social del patriarcado. En relación con el *mujerismo*, Castillo añade que, aunque vale la pena celebrar la mayor presencia de mujeres en cargos políticos y administrativos, los números no son suficientes para producir un cambio social significativo. Al igual que las tendencias divergentes del renacimiento feminista, estas mujeres también representan agendas e intereses muy divergentes. La filósofa chilena quiere decir que en Chile o España mientras algunas mujeres promueven políticas del socialismo democrático, otras abogan por una forma familiar del individualismo neoliberal.

Por otro lado, la escritora francesa se muestra receptiva del posfeminismo del autor español Paul B. Preciado, que representa literariamente su experiencia personal *queer*

polemizando sobre la igualdad y diferencia sexual dentro del feminismo. En tanto, según Desportes, la alternativa de Preciado connota un compromiso con la compleja comprensión del género,¹¹ descrita en términos de *género utópico* (en Preciado 13).

Normativamente entonces, para Desportes la desconfianza es una práctica social viciosa que ejercen las mujeres contra mujeres; son las actoras que se ordenan bajo el régimen establecido de la diferencia sexual, porque temen no solo los proyectos de emancipación de la sororidad feminista en la comprensión de Muraro, sino porque también se niegan a imaginar los tropismos del género utópico, y así mantienen una férrea colaboración programática con las políticas sexuales masculinizantes para forzar con todo a la subordinación de una vasta población, por tanto, a que el porvenir sea estático, no suceda, ni tenga lugar. Aún así, con el fin de comparar las narrativas del feminismo, conviene atender también a la escritura academicista de la feminista ítalo-australiana Rosi Braidotti y así inquirir en las propuestas del feminismo políticamente elaborado.

La insubordinación de Braidotti: Ucronía narrativa de la subjetividad nómada.

Rosi Braidotti (Latisana, 1954-), consciente de los límites impuestos a la condición femenina, no solo en el mundo de Casandra, sino todavía por el feminismo de la diferencia de Muraro que termina replicando un tipo de esencialismo de la mujer-madre, toma un desvío de la autoconciencia, del *affidamento*, también del descontento lacerante, para figurar la idea del *contraespacio*. Como explica Foucault (2009), estos son lugares que se oponen a todos los demás, que tienen como destinación el borramiento de todos los demás, su neutralización o purificación. Los contraespacios son como utopías localizadas, espacios transgresivos que albergan la libre expresión, donde todo lo que está en contra del orden establecido, de las normas, todo lo que no sigue las leyes, encuentra una posibilidad de existencia. De esta idea Braidotti adopta

11 Desde el feminismo de Millet y MacKinnon se analizaron las relaciones y normas imperantes entre el sexo y el género. Para estas feministas, clasificadas de radicales, el género se entiende como un conjunto de relaciones sociales utilizadas como dispositivos jerarquizadores del poder político. Las autoras cuestionan las estrategias de la política sexual dominante en la cultura y sociedad, notando que la transformación de tal política masculina vendría no de una política sexual feminista, sino de una *desexualización* de lo político, donde lo político se identifica con la estructura del poder según la cual un grupo de sujetos queda bajo el control y dominio de otro (Millet 59, 76, 130, 141, 288) y MacKinnon (1995). Para el feminismo de la línea de Butler y Lourties "el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo" (Butler, Lourties 84-85). Desde ya Butler (285) deconstruye el género como una producción discursiva del tipo de actos de habla performativo. Es un hecho que las críticas al género/sexo llevó a debates polarizados al interior de las corrientes feministas, pero también amplió la categoría del género para asociarla a concepciones cada vez más sutiles. De modo que, desde su acepción estática, performática, de "señuelo" como interpreta Eisenstein (2008), el género ha pasado de ser "una categoría útil para el análisis", a la manera señalada por la historiadora Scott (1986), a ser un punto de inflexión en las críticas a su faceta heteronormativa con las consecuencias que implica en la fijación de identidades heteroasignadas (Castañeda 11).

una utopía verosímil que denominará una *subjetividad nómada*. A su vez, esta idea es un eje político que sirve para preservar aquellos espacios utópicos y narrativas ucrónicas, que puedan conjugarse en una red abierta a todos los demás espacios en que viven y se socializan los sujetos.

La reflexión de Braidotti es afín teóricamente a la de Muraro en cuanto al feminismo de la diferenciación sexual, pero se distancia de esa por estar reformulada desde otro fondo social, en el que se notan tres niveles de fragmentación: la diferencia entre hombres y mujeres, la que existe entre mujeres y la que ocurre dentro de cada mujer. De esta manera, es un programa que se define desde la diferencia con la inclusión de múltiples femeninos. Esta diferenciación es lo que impediría “el universalismo implícito en el sistema patriarcal o falogocéntrico y de la forma binaria de pensar que lo caracteriza” (Braidotti, *Sujetos nómades* 176). A esta perspectiva se suma el argumento de Scott, basado en la diferencia sexual de Braidotti, vale decir: “las distinciones basadas en el sexo son fundamentalmente sociales. La palabra denota un rechazo al determinismo biológico implícito en el uso de términos como ‘sexo’ o ‘diferencia sexual’. El ‘género’ también releva el aspecto relacional de las definiciones normativas de feminidad” (Scott 1.054). A partir de este enfoque, hipotetizo que una narrativa feminista braidottiana sería afín al Goya en cuestión, porque las imágenes figurativas del Goya, aunque aparentan cuerpos femeninos, consisten en una producción de ficción proyectiva verosímil, que en el caso de Braidotti corresponden a la narrativa de la subjetivación de carácter nómada, periférico y en devenir minoritario.

Ciertamente, la fuerza posestructuralista en la reflexión de Rosi Braidotti radica en dos ideas centrales. Según Marie-Agnés Palaisi (57-73): una, refiere al modo conceptual que viene a sustituir la noción de identidad, en singular o plural, por la de *ipseidad*, la cual incluye extrínsecamente al otro en la historia y en la narración escritural que significa también la subjetivación. Braidotti quiere decir que lo importante es el devenir, no la identidad, ni la subjetividad, sino la memoria y el cuerpo en su rol de intermediario entre sí mismo y el mundo. Esto es la subjetivación. No el sujeto, sino el proceso de volverse sujeto. Donde cada uno es varios a la vez, por el lenguaje que utiliza para decirse, por el mundo en el que vive, que le impone sus códigos y distintos campos culturales y sociales que cruza en una vida, a veces en un día. Pero el nómada tiene la potencia y el deseo de pasar por, y pasando, de subvertir comprendiendo. La otra idea núcleo es que, el movimiento y el devenir minoritario son los únicos saberes estables. De hecho, Braidotti llama feminismo al movimiento minoritario que, “lucha por *cambiar* los valores atribuidos a las mujeres y las representaciones de éstas sostenidos en el tiempo histórico, más largo, de la historia patriarcal de la mujer, así como en el tiempo más profundo de la propia identidad” (Braidotti, *Sujetos nómades* 191).

En esta misma dirección Palaisi analiza el sujeto nómada de Braidotti como un ser periférico, una minoría en el sentido de Deleuze y Guattari (2004), y desde tal

situación le nace su capacidad de cambio y de subversión: “es un ser autónomo, que puede decirse incluso si formula un deseo propio, que no cuadra con las normas” (Palaisi 68). Porque el deseo en este caso, según Braidotti (2000):

Es la fuerza propulsora e imperiosa que lleva al sujeto nómada a la autoafirmación, o sea, a transformar las pasiones negativas en positivas. El deseo no consiste en preservar, sino en cambiar; es un anhelo profundo de transformación. Para llevar a cabo las diferentes fases de este proceso de devenir, se tiene que partir de coordenadas conceptuales para donar de sentido a las nuevas prácticas de base comunitaria (Braidotti 2000, 173).

Dichas coordenadas no se elaboran mediante una voluntad de poder, sino a través de procesos de cuidadosas relecturas y repeticiones. La empatía y la compasión constituyen los rasgos clave de este anhelo nomádico de transformación profunda. El espacio del devenir es un espacio de afinidad y correlación de elementos entre fuerzas compatibles y que se atraen mutuamente (Braidotti, *Sujetos nómades* 173). Para Braidotti, complementa Palaisi, el imaginario literario es un espacio de creación abierta, pues es un imaginario que necesita ser colectivo, puesto que la constante del sujeto nómada es la apertura a la intersubjetividad. La imaginación entonces, “como potencia espiritual sería el espacio de juego del devenir humano, en tanto que permite la posible conjunción de un yo deseante con códigos externos de realización personal. Así el sujeto nómada en espacio ucrónico se constituye dentro y fuera de estos intercambios, entre el uno y los otros, entre la identidad y las diferencias, es decir, la *ipseidad*” (Palaisi 71). Finalmente, lo que aquí se quiere señalar es que cada minoría debe ser capaz de reconocer sus propios rasgos específicos. En el caso de las feministas de la diferencia el reconocimiento del género tiene prioridad, ya que el género construye la subjetividad feminista. No obstante:

Lo que se comparte con otras minorías es el hecho de que, para poder transformar sus hábitos y pensar como *verdadero sujeto de saber con un poder de subversión*, hay que desprenderse de lo que se nos impone; aceptar la posibilidad de desplazarse a otros territorios y darse las herramientas a la vez para de-construir el discurso del poder hegemónico, de manera tal de performar otros modelos alternativos de sociedades y de redes de relaciones. Esto solo puede pasar por la normalización de la *ipseidad* del sujeto, tal como Paul Ricoeur la define en *Soi-même comme un autre* (cita en Palaisi 71).

Advertimos así, como continúa sintetizando Palaisi:

Que, la teoría de Ricoeur parte del hundimiento de la fenomenología del sujeto, en la caída del supuesto núcleo que fijaría la identidad personal. En cambio, con la noción de *ipseidad*, el *si mismo* se constituye tras una alteridad que lo vuelve inherente” (Palaisi 71).

En seguida expone una cita aclaratoria de la discusión conceptual contenida en el texto de Ricoeur:

La identidad del quién es en sí misma solo una identidad narrativa. Sin el auxilio de la narración, el problema de la identidad personal está destinado a una antinomia sin solución. [...] El dilema desaparece si, a la identidad entendida en el sentido de un mismo (*idem*), se sustituye por la identidad entendida en el sentido de un sí mismo (*ipse*); la diferencia entre *idem e ipse* no es sino la diferencia entre una identidad sustancial, o formal, y una identidad narrativa. La *ipseidad* puede escapar al dilema del mismo y del otro, en la medida en que su identidad reposa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica resultante de la composición poética de un texto narrativo. El sí mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta del Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. El sujeto aparece entonces como un lector y escritor de su propia vida, según los deseos de Proust (Ricoeur, *Soi-même* 355).

La distinción conceptual entre la identidad-*idem* e identidad-*ipse* facilita exponer el ejercicio de la narrativa temporal transitoria como una condición necesaria en la construcción del sí. El ejercicio narrativo del sí lo vuelve sobre sí mismo en una suerte de reflexividad que no es un espejo de la conciencia sola, sino una acción reflexiva que incluye al otro, siendo esta apertura altruista lo que facilita el cambio y la evolución del sí. Para Braidotti esta condición es el fundamento del proceso del devenir posestructural del sujeto nómade. Y es esa *ipseidad* la que nos permite a su vez deconstruir el binarismo hegemónico en la construcción genérica de los sujetos. De tal manera, la subjetividad nómade se reconfigura en su devenir social (Braidotti, *Sujetos nómades* 66). Y en este sentido el nomadismo es una propuesta política (Palaisi 69). Braidotti denomina “política de la subjetividad femenina” a la elaboración colectiva de una nueva política del lenguaje, es decir: de mitos y figuraciones políticas para representar el tipo de subjetividad que apellida nómade. Acentuando la transitoriedad argumenta ilustrativamente:

La subjetividad nómade significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso, sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino: y lo que es aún más importante, la subjetividad nómade se refiere al devenir (cit. en Palaisi 69).

Por último, la autora del nomadismo feminista construye su teoría no solo en términos de un compromiso deliberado con un conjunto de valores y creencias políticas, sino también en base a los afectos virtuosos y del deseo que lo sustentan (Braidotti, *Sujetos nómades* 83). De tal suerte que:

El nomadismo es una propuesta cultural para el goce de vivir, por la afirmación gozosa de la positividad de la existencia y de las diferencias. Consiste en una

reconexión entre el interior de nosotros mismos y de los demás, en una comunidad moral utópica con los cuales tendríamos empatía, correspondencias y compasión, para actuar juntos en la construcción de nuevos mundos, con el reconocimiento de nuevas formas de existir juntos, valorando la legitimación de nuevos discursos, para la recreación de espacios vinculados horizontalmente.

El espacio del devenir, que es aquel del sujeto nómada, es un espacio de afinidades, de interconexiones entre fuerzas compatibles que se atraen mutuamente. Que se quieren. El nomadismo es una cultura de la empatía, de la alianza, de la afirmación de la fuerza vital que está en cada uno de nosotros. Estar en devenir es aceptar el vértigo de los espacios liminares, es caminar hacia un futuro sin otro guardia loco (*garde fou*) que nuestra propia realidad interior, porque, para arriesgarse al devenir nómada, hay que tener consigo la fuerza de las raíces y *la confianza en el otro*, como cualquier nómada [...]. El nomadismo también se materializa en la reafirmación del amor a la vida, el amor al ser humano, y de las diferencias que se nos acercan. La fuerza de los afectos sería entonces como el verdadero motor del existir, es decir, de nuestro estar en el mundo y en el tiempo. [Por último] el devenir del nómada es algo intransitivo, pues mediante su narratología él mismo se convierte en la cartografía de su presente (Palaisi 72) (las cursivas son propias).

En suma, el proyecto original de Braidotti incluye una innovación educativa de los imaginarios para el buen vivir colectivo: refiere a sujetos minoritarios integrantes de la comunidad, cuya antigua categoría ontológica de núcleo substancial permanente, estable e incambiable no cuenta más en ellas como su identidad, lo que importa ahora es su subjetividad ético-política: estar situado en algún lugar del tejido social, por tanto, en abierto devenir comunicacional particularmente atento al aprendizaje de lazos afectivos horizontales con los cuales, en vez de subyugar, imponer, perjudicar, trabar, oprimir a otras objetivándoles, aprisionándoles en irregularidad de poderes, de modo seguro inspira a un saber borrar, neutralizar, purificar mientras crea y legitima públicamente nuevos discursos narrativos de escrituras que, como planos les guían en su transmutación personal y colectiva. De manera que este nomadismo de Braidotti, en cierta medida, alude a las figuraciones ucrónicas de Goya, pues similarmente son figuras en plano (pictórico) que aparentan aptitudes subjetivas de existir, pero ya no en inmutabilidad esencial.

Escolio final

Más que conclusiones apodícticas, este ensayo de aliento estético-filosófico con dispositivo feminista alcanzó verosimilitudes atendibles respecto al Goya en perspectiva. Por una parte, (i) notó la diferencia sexual en el proyecto feminista aludido, más que

el enfoque teórico de la igualdad radical de derechos. Por otra parte, (ii) sincronizó los discursos del feminismo destacando su crítica a la filosofía canónica, hegemónica, universalista y abstracta. De manera que Muraro, en la huella de la autoconciencia psicoanalítica, relevó aspectos lexicográficos y simbólicos de la diferencia sexual para enseñar *confianza* y autoridad mediante el diálogo en la colectividad sororal. A su vez, Despentes, enmascarada bajo la fuerza prepolítica del primate King Kong, representó en sus letras temerarias la crítica social de clase y la irregularidad tabú que culturalmente rodea la *desconfianza* del machismo femenino, o sea, reconoció la profunda asimetría de los sexos replicada en relaciones de máxima y doble subordinación patriarcal fortalecida en las diferencias entre mujeres: de mujeres contra mujeres. Por su parte, Braidotti ideó un pensamiento social nómada para afirmar positivamente el deseo de las mujeres de valorar formas diferentes de subjetividad en el ahora de sujetos feministas narrativos, dinámicos, múltiples, interconectados en alianza y confianza política colectiva. Las opciones metodológicas disidentes en estas feministas insubordinadas no desviaron su primera atención, vale decir: el proyecto emancipador del dominio patriarcal que impulsan.

Finalmente, (iii) el ejercicio contrafáctico sobre los feminismos de Muraro, Despentes y Braidotti funcionó como aparato hermenéutico tripartito para acceder a posibilidades lógicas, pensables no-contradictorias, del enigma de *La confianza* del dibujante ilustrado. Incluso su gubia consiguió trazar con toques de tinta aguada aquellas sombras humanas que probablemente todavía somos las mujeres en el acontecer social. Puesto que, el retrato figurativo de esas dos jóvenes mujeres en la óptica de Goya están situadas en un contraespacio, expresando mutua reciprocidad en una dinámica de índole sociológica, en la que posiblemente asoma en ellas la clase social del Estado llano, que incluía jornaleras y campesinas. Aun cuando en la representación las jóvenes encapuchadas parecen guardar para sí sus identidades íntimas, tal vez inseguras de ser desclasadas o condenadas por algún gremio del integrismo religioso, de ahí la mutua censura inclemente que aplican a sus cuerpos semivestidos, lo que a su vez patentiza visualmente la respuesta satírica de Goya a las costumbres deshumanizantes del momento, junto al devenir político en las fases del despotismo ilustrado y del absolutismo monárquico español.

No obstante, (iv) lo que simboliza notablemente esta obra de arte moderno es que en el transcurso del tiempo también puede redimir nuestros presentes resabios. Pues si visualizáramos aquellas figuras de Goya no en actitud de víctimas pasivas, sino en agencia profética, en además de estar dispuestas *para ellas* en *rivolta femmine* (Lonzi 9-19), entonces la escena enseñaría que se acercan para respaldarse entre sí, pues les nace el deseo subversivo de emanciparse de la opresión histórica que en esa época triste de España las sometió. Al unísono en tal caso, junto a esa intencionalidad feminista de Goya, las voces que oímos, en coro proclaman el cambio en las construcciones de sujetos nómades y, asimismo, elaboran argumentos en favor de la recuperación de las confianzas, motivo por el

que esta interpelación especulativa quiso relevar el sentido actual de esta imagen del tiempo pasado, en tanto metáfora densa y, a su vez, como estampa icónica de una conciencia moral fija en este *Capricho* inquietante; lo cual se nos vino a develar gracias al temple de Francisco José de Goya y Lucientes, maestro audaz de la historia del Arte.

Referencias

- Andric, Ivo. *Goya*. Barcelona, Acantilado, 2019.
- Bouttemy, Marie-Françoise, Nicole Van Hoeke, Cordélia Hattori y Alain Tapié, editores. *Goya les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*. Lille, Somogy Éditions D'art, 2008.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- . *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- . *The Posthuman*. Reino Unido, Polity Press, 2013.
- Burlando, Giannina. Dossier *Escritos desde un Campus Universitario*. Madrid, EAE, 2020.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós, 2016.
- Butler, Judith y Marie Lourties. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*, n° 18, 1998, 296-314.
- Calvo Serraller, Francisco, Iglesias, Carmen, Tomlinson, Janis A. y Ribeiro, Aileen. Folleto: *Goya, la imagen de la mujer*. Fundación Amigos del Museo del Prado ed. Goya, 2001-2.
- Castañeda Salgado, Martha Patricia, “Feminismo/Feminismos”. *INTERdisciplina*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM, vol. 4, n° 8, 2016, pp. 9-20.
- Castillo, Alejandra. *Disensos feministas*. Santiago de Chile, Palinodia, 2016.
- Decock, Wim. “Trust Beyond Faith - Francisco Suárez on the Legal Bindingness of Agreements with Excommunicates”. *Anales*, vol. 52, 2017, pp. 114-149.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Descartes, Rene. *Les Passions de L'Âme*. París, Vrin, AT, 1996.
- Despentès, Virginie. *Teoría King-Kong*. España, Melusina, 2007.
- Eisenstein, Zillah. *Señuelos sexuales: género, raza y guerra en la democracia imperial*. Bellaterra, 2008.
- Eco, Umberto. “Filosofare al femminile”, *La Bustina de Minerva*. Milano, Bompiani, 2003. <http://www.universitadelledonne.it/filosofare.htm>

- Falcon, Lydia. "La presencia de la mujer en la política. Mujerismo y Feminismo". MR Mujeres en red, *El periódico feminista*, 2011, <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20110915/mujerismo-feminismo-1150266>.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique: Les hétérotopies*. París, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Glendinning, Nigel. *Goya la década de Los Caprichos, Retratos de 1792-1804*. Madrid, 1992.
- Hughes, Robert. *Goya*. EE. UU., Random House, 2003.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid, Urbión, 1979.
- Lonzi, Carla. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Madrid, Traficantes de sueños, 2018.
- MacKinnon, Catharine A. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Trad. de Eugenia Morín. Valencia, Ediciones Cátedra, 1995.
- Marquina, Rafael. "Ortega y Gasset y la crítica de arte". *Revista Cubana de Filosofía*, vol. IV, nº 13, 1956.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Trad. de Ana María Bravo. Valencia, Cátedra, 2010.
- Muraro, Luisa. "La verdad de las mujeres". *Revista Duoda*. Estudios de la Diferencia Sexual, Barcelona, nº 38, 2010.
- . Guillerma y Maifreda. *Una heregía feminista*. España, Omega, 1997.
- New Catholic Encyclopedia, Ethics and Philosophy*, vol 2. Washington D. C., The Catholic University of America, 2012-13.
- Ortega y Gasset, José. *Goya*. Buenos Aires, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1963. Cito al *Goya* de Ortega publicado en *Obras Completas*, Tomo VII, p. 5.017.
- Palaisi, Marie-Agnès. "Saberes nómades El sujeto nómade como contraespacio epistemológico". *Enrahonar* nº 60, 2018, pp. 57-73.
- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano*. Barcelona, Anagrama, 2019.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París, Seuil, 1990.
- . *Temps et récit 3*. París, Seuil, 1985.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. "Cultura de la melancolía e ideologías del retiro y del desengaño en tiempos del infante Don Luis de Borbón". *Gaceta de Estudios del Siglo XVIII*, vol. 1, 2013, pp. 8-56.
- Seseña, Natacha. *Goya y las mujeres*. Madrid, Taurus, 2004.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review* vol. 91, nº 5, 1986, pp. 1.053-1.075.
- Suárez, Francisco. *Disputationes de censuris in communi, excommunicatione, suspensione et interdicto itemque de irregularitate, Opera omnia*. París, Vivès, 1861.
- . *Lectiones De Fide* [Colegio Romano, 1583]. Edición crítica de K. Deuringer, Granada, 1967.
- Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 1997.

Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola

Pictorial Sign and Sculptural Sign in Francisco Méndez and Claudio Girola

Magdalena Dardel Coronado
Universidad de Los Andes, Chile
mdardel@miuandes.cl

Enviado: 30 diciembre 2019 | **Aceptado:** 24 septiembre 2021

Resumen

Este trabajo estudia el concepto de signo en el pintor Francisco Méndez y en el escultor Claudio Girola, miembros de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Se ocupará de contextualizar esta práctica, entendida como un gesto plástico efímero asociado al acto poético, y se revisarán algunos ejemplos realizados por Girola en la travesía Amereida (1965) y otros liderados por Méndez en las travesías a cabo Froward (1984) y a Curamahuida (1986). Se sugerirá que el signo definió parte del quehacer individual de estos artistas: en el caso de Méndez, en la práctica de la pintura no albergada, y en el de Girola, en la diversidad material empleada. Finalmente, se propondrá la existencia de un giro signico que determinó una particular estética caracterizada por la emergencia y la precariedad material.

Palabras clave: Signo, hecho plástico, giro signico, estética de emergencia, precariedad material.

Abstract

This paper studies the concept of sign in the painter Francisco Méndez and the sculptor Claudio Girola, members of the School of Architecture of Valparaíso. It will contextualize this practice, understood as an ephemeral plastic gesture associated with the poetic act, and will review some examples made by Girola in the Travesía Amereida (1965) and others led by Méndez in the travesías to Cape Froward (1984) and Curamahuida (1986). It will be suggested that the sign defined part of the individual work of these artists: in the case of Méndez, in the practice of the pintura no albergada, and in that of Girola, in the material diversity employed. Finally, it will be proposed the existence of a signic turn that determined a particular aesthetic characterized by emergence and material precariousness.

Keywords: Sign, plastic fact, signic turn, emergency aesthetics, material precariousness.

Introducción

Una de las contribuciones más originales de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (EAV) al desarrollo del arte y la arquitectura chilenas del siglo xx es la singular relación que el grupo estableció entre la poesía y la arquitectura. Instalados en Valparaíso desde el año 1952, la propuesta de articular la creación arquitectónica y la palabra fue liderada por el poeta argentino Godofredo Iommi (1917-2001), quien desarrolló diversas estrategias para concretar esta alianza. La más conocida fueron los actos poéticos o *phalènes*. Si bien se hicieron desde el mismo año de la llegada a la ciudad puerto, no fue sino hasta inicios de la década de 1960 cuando comenzaron a practicarse de manera más sistemática y elaborada. El cambio, producido mientras Iommi residió en Europa (1957-1964), puede haber estado influido tanto por la deriva situacionista (Andermann 285) como por el contacto permanente que el poeta mantuvo con los demás miembros del grupo porteño. Resulta esencial la relación con el arquitecto y pintor Francisco Méndez (1922-2021), también miembro fundador de la EAV, y quien estuvo radicado en Francia entre 1958 y 1968, manteniendo en el periodo en que ambos coincidieron una profunda relación de amistad y trabajo conjunto.

Como se explicará en el apartado siguiente, el signo fue ideado por ambos y funcionó como manera de dejar un registro físico concreto de la relación entre poesía y arquitectura que el Grupo llevaba más de una década ensayando. A través del signo, las artes visuales son, en la trayectoria de la EAV, un vehículo para articular la relación entre poesía y arquitectura. Este texto sugiere que esa relación se desarrolló sustantivamente a través del signo. En concreto, se plantea que son dos los aportes de los ejercicios sígnicos al sistema de pensamiento y práctica artística del Grupo Valparaíso. Primero, al lograr aunar la poesía y la arquitectura en una única estrategia artística, el signo se manifestó como la síntesis visible del original pensamiento del Grupo, sobre todo durante la década de 1960. El segundo aporte se superpone cronológicamente al primero, pues tiene en la travesía Amereida¹ (1965) su primer antecedente. En el viaje, que tuvo en los signos una estrategia permanente, es posible distinguir lo que en este trabajo se define como el giro sígnico, entendido como una estrategia de emergencia caracterizado por la precariedad material.

El artículo se ocupará de presentar el signo desde estas dos dimensiones. En un inicio, se contextualizará su práctica, refiriendo a la pretendida síntesis entre arquitectura y poesía desde las artes visuales, en cuanto vehículo que permite su unión. Luego, se demostrará que el Grupo Valparaíso experimentó este giro sígnico cuyo distintivo más evidente fue la incorporación, de manera clara y sistemática, de una estética de emergencia y precariedad material en sus propuestas. Herencias del signo, estas se manifestaron en la práctica de travesías, talleres y torneos.

1 Para diferenciar la travesía del poema homónimo, para el segundo se ocupará cursiva.

Orígenes y fundamentos del concepto de signo en la EAV

La creación del signo

A diferencia de otras de las prácticas del Grupo Valparaíso, como las travesías y la Ciudad Abierta, el signo fue primero ejecutado y luego teorizado. En este sentido, carece de la condición proyectual de las propuestas arquitectónicas realizadas durante los primeros años del Grupo, al alero del Instituto formado por ellos mismos.² Al contrario de la creación arquitectónica, el signo, si bien ideado por un arquitecto –Méndez– surgió desde la improvisación cuando fue invitado por Godofredo Iommi a realizar una manifestación plástica en un acto poético en las afueras de la ciudad francesa de Vézelay, muy probablemente en 1962.³ En 1979, Méndez narró el episodio como sigue:

Estábamos una mañana, bastante fría, en un campo de Francia, en los alrededores de Vézelay, llevados por la invitación del poeta Godofredo Iommi a la aventura poética que llamara “la Phalène”. Éramos varias personas: poetas, filósofos, intelectuales, yo y otro pintor.

Estábamos en medio de un campo recién labrado, de oscuro color tierra de siena tostada, rodeado de leves lomajes que extendían la suave campiña francesa en tonos verdes, celestes, amarillos claros.

En medio de esta extensión se alzaba un árbol grande de forma bastante precisa, un ciruelo.

Se hace la ronda poética alrededor del árbol; los poetas nos invitan a la ronda, y terminado el acto, Godofredo Iommi se dirige a nosotros dos, los pintores, y nos dice: “Bueno, ahora les toca a ustedes”, y nosotros ahí al medio. Entre que nos bajó la furia ¿cómo nos pide que hagamos algo, sin pinturas, sin telas? ¿qué se hace? En medio de nuestra desesperación, nos acercamos al árbol, yo veo una gran piedra blanca, enorme. Le pido a mi amigo pintor, que nos ayude a ponerla arriba del árbol, donde se bifurcan las ramas. La colocamos, nos alejamos un poco para ver el efecto, y vemos que había aparecido algo. La piedra arriba en el árbol, el hecho insólito que estuviese allí, donde estaba daba cuenta de la aparición de un hecho plástico. No sólo nosotros dos, sino todos los que estaban allí, lo reconocieron.

2 Cuando los primeros integrantes del llamado Grupo Valparaíso (Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Francisco Méndez, Miguel Eyquem, Fabio Cruz, José Vial, Arturo Baeza) fueron contratados por la Universidad Católica de Valparaíso, formaron el Instituto de Arquitectura de Valparaíso. Desde ahí realizaron labores de investigación artística y arquitectónica hasta el año 1957, cuando Iommi partió a Europa, seguido por Méndez y Eyquem. Cuando regresaron, en distintos momentos de la década de 1960, el Instituto ya estaba desarticulado. Para más información, consúltese Crispiani (2011), Pérez (“Guillermo Jullian”) y las entrevistas compiladas por Torrent (2002).

3 Si bien no está claro el año, se ha señalado que fue a inicios de la década de 1960 (Berrios, “Apuntes paratáticos” 13). En su texto sobre la *phalène* donde describe el origen del signo, Méndez (*De la grandeza*) indica, siguiendo sus recuerdos, que él participó en estos actos poéticos entre 1962 y 1968 (51). Considerando que Godofredo Iommi regresó a Chile en 1964, es altamente probable que los signos hayan sido iniciados en 1962 o 1963.

Le sacamos fotografías, y todo el que las ha visto hasta hoy día, también lo reconoce.

Cuando descubrí la piedra, estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo.

Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había ahí.

Se había producido el transcurso o el paso de una relación entre una situación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía.

Y sólo puede haber aceptación de este transcurso, cuando la pintura tiene un horizonte, o como dice Braque, un objetivo que es "lo poético" ("Relación con la poesía" 100).

En otro texto de 2015 entregó nuevos detalles:

Se decidió ir a un lugar en la zona de Vézelay.

Íbamos en varios autos, recuerdo a los poetas Michel Deguy y José Lapeyre, además del poeta Iommi. Cargamos materiales para pintar con el pintor Pérez-Román. Éramos cerca de diez personas.

Iniciamos el viaje en un día muy luminoso después de la lluvia, cielos muy azules y límpidos en que se deslizaban hinchidas nubes blancas. Región de suaves colinas de tonos verdes y ocre, algunas masas de árboles con toda gama de verdes oscuros. Acercándonos a Vézelay ya veíamos de lejos alzarse las torres de la catedral, lejanas, blancas, rosadas.

Al internarnos en un camino secundario bordeado de campos cultivados, pasamos al lado de un gran campo recién labrado, de un intenso color siena tostada. En pleno centro del campo había un gran ciruelo, cuyas dos principales ramas formaban una y griega. G. Iommi pide que nos paremos y descendiendo del auto, se interna en el campo en dirección al círculo. Una vez allí nos convoca a formar una ronda alrededor del árbol. Los poetas comienzan a improvisar su poesía, medio declamando, medio invocando a grandes voces.

Terminada la ronda, G. Iommi se dirige a mi y a Pérez-Román y nos dice: bueno, ahora les toca a ustedes.

En ese momento nos baja el pánico, pues los materiales habían quedado lejos, en los autos. Nos sentimos totalmente desguarnecidos.

Veo que hay una gran piedra al pie del árbol, de color blancuzco amarillento. Le pido a Pérez-Román que me ayude y la colocamos en el vértice que formaba con el tronco las dos ramas principales.

La piedra colocada entre las dos ramas y el tronco que eran de color rojizo oscuro adquirió un especial esplendor. Árbol y piedra formaban una sola unidad. Se habían convertido en -imagen-.

Todos los de la ronda se asombraron de la especie de transfiguración que había sufrido el árbol. Al volver a los autos, Pérez-Román pintó un poste de teléfono que había ahí cerca, con varios colores, para señalar el lugar.

Ahí quedó la –piedra en el árbol–, imponiéndose por sobre el campo labrado, las verdes colinas, las masas de árboles alrededor y todo el paisaje lejano (Méndez, *De la grandeza* 53-55).

Si bien se narra el mismo episodio, la distinta manera de abordarlos permite comprender en mayor profundidad los objetivos del acto poético y la irrupción del primer ejercicio signico. En ambos se refuerza la indicación del poeta como punto de partida y el nerviosismo propio de la urgencia de responder al llamado, que en el primer texto es definido como furia y en el segundo como pánico. Al depositar la piedra sobre el ciruelo, el texto de 1979 señala que en ese momento “había aparecido algo”, mientras que en el de 2015 se le menciona como un “especial esplendor”. Si el acto poético irrumpe la cotidianeidad (Crispiani 240), el signo irrumpe en el acto poético. Esto implica un cambio en su configuración que, a partir de ese momento, incluyó la visualidad: en uno de los textos aparece como hecho plástico, en el otro como imagen. Ambos coinciden en que el gesto involucra una transformación, generando una “situación pictórica albergada por la poesía” que implica una señalización del lugar en donde ocurrió.

Desde entonces, el signo se incorporó de manera relativamente estable a los actos poéticos, que –hacia el mismo periodo, según ha coincidido la historiografía (Crispiani; Berríos, “Apuntes paratácticos”)– se comenzaron a denominar *phalène*. Si bien se ha sugerido que no está clara la diferencia entre ambos, se ha señalado que el acto poético tendría un carácter más general que la *phalène* (Berríos, “Apuntes paratácticos”), aunque también se les ha presentado como sinónimos (Crispiani).



FIGURA 1

Primer signo. Piedra sobre ciruelo.
Vézelay, hacia 1962-1963.

Archivo Histórico José Vial Armstrong.

De todos modos, fue durante la estadía europea que el acto poético adquirió el nombre definitivo de *phalène*, palabra francesa que designa una polilla nocturna. Fernando Pérez (“The Valparaiso School” 88) sugirió que el nombre fue dado al abrir al azar un diccionario francés, tal como el mítico origen del dadaísmo. En realidad, el apelativo surgió a inicios de la década de 1960 en Francia, propuesto por François Fédier (Méndez, *De la grandeza* 49).

En este artículo se defiende la idea de que la *phalène* es una etapa más avanzada del acto poético, cuya principal diferencia es la inclusión del signo. Este elemento no pretendía ser artístico, sino que, tomando la definición de Méndez (*De la grandeza* 47-52), buscaba presentarse como un hecho plástico, que formara parte de la *phalène* en cuanto a un todo cohesionado en donde dialogaban varias manifestaciones artísticas simultáneas. Pese a su condición efímera, los signos dan cuenta de la búsqueda por dejar un registro de lo ocurrido, transformando el carácter de la acción poética. El signo, en cuanto huella, es cercano al concepto de índice de Rosalind Krauss: “son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan” (207). Al incorporar las artes visuales como tercera disciplina al antiguo acto poético, se le dio un carácter más permanente, superando la transitoriedad de la poesía y su condición de guía de la arquitectura.

Siguiendo a la teórica Florencia Garramuño, se puede afirmar que, al incluir al signo como indicador, el tránsito del acto poético a *phalène* también implicó que esta pasara a ser una obra formalmente inespecífica (34-37). Esto apunta a su capacidad para hacer dialogar a varias disciplinas artísticas poniéndolas en tensión. En Garramuño esta condición va más allá de la interdisciplinariedad de la obra (157), aspecto que el acto poético ya estaba desarrollando desde sus orígenes (Berríos, “Tácticas de invisibilidad” 54). Su rol era, a través de la palabra poética, abrir y orientar la creación arquitectónica: se trataba de explorar la poesía como una dimensión práctica, que se encontraba al servicio de la arquitectura y la enriquecía.

La inespecificidad medial, dada por la incorporación del signo, dio paso también a la inclusión de una estética de emergencia, que se manifestó mediante de la utilización de todo tipo de materiales para realizar de estos hechos plásticos. La incorporación de desechos, piedras, tierra, metales, maderas y otros (Girola, “Los nuevos campos expandidos de la escultura”) dan cuenta de que, en el interés por dejar una huella, no se reparó en su materialidad. Desde la acción de Méndez, el signo, como estrategia de emergencia con objetivo de señalética, se instaló como práctica abierta a la experimentación material. Es posible desde aquí comenzar a trazar una línea que permita identificar la incorporación del elemento signico en la trayectoria de la EAV, que se presentó en los signos realizados en el contexto de las *phalènes*. También, sobre todo, en otros de los ejercicios realizados en la Escuela que, en distintos grados, comenzaron a incorporar tanto la estética de emergencia como la inespecificidad medial. Se revisará este punto en el apartado siguiente a partir de signos hechos, en diversas circunstancias y momentos, por el escultor

argentino Claudio Girola (1923-1994) y el ya mencionado Francisco Méndez. Antes, es necesario abordar la conceptualización del signo, en donde la influencia del filósofo alemán Martin Heidegger cumplió un rol determinante.

La influencia de Heidegger en la EAV

Tal como ha destacado Alejandro Crispiani en la que es, hasta la fecha, la investigación más detallada sobre el ideario del Grupo Valparaíso, la fenomenología de Heidegger ejerció una capital influencia en el pensamiento de Godofredo Iommi, incluso antes de su llegada a Chile, y fue él quien lo traspasó a los demás integrantes del grupo (Crispiani, 215-220). Desde inicios de la década de 1950, el filósofo italiano y discípulo de Heidegger Ernesto Grassi (1902-1991) fue profesor visitante de la Universidad de Chile –luego lo fue también de la Universidad Católica de Valparaíso–, donde trabajó amistad con Iommi. Además, estableció contactos para que el poeta conociera, durante su estadía en Europa (1967-1964), al filósofo François Fédier, traductor al francés de Heidegger y posterior miembro de la travesía Amereida.

La influencia del pensamiento heideggeriano en la EAV tiene particular relevancia, aunque no únicamente en el ámbito de la poesía. La manifestación más clara es la interpretación que los miembros del colectivo hicieron sobre el concepto de habitar poético, primero en sus ejercicios teóricos y luego en la proyección de la Ciudad Abierta.

En el año 1937 Heidegger presentó un ensayo titulado “Hölderlin y la esencia de la poesía” en el que, a partir del análisis de cinco versos del romántico, discutió acerca del rol de la poesía. Este es el texto más determinante para comprender la relación entre poesía y arquitectura conforme la entendió la EAV y, a la vez, adentrarse en la influencia que ejercieron en ella ambos alemanes. El quinto de los versos estudiados forma parte del poema *En el amable azul* (117) que, casi al finalizar, declama:

Pleno de méritos, pero, poéticamente
habita el hombre en esta tierra.

Heidegger retomó el análisis de este verso en una conferencia dedicada por completo a la noción del habitar poético (“[...] poéticamente habita el hombre”, de 1951). Como ya se adelantó, en este concepto se encuentra la génesis de la noción de acto poético. El nombre, de hecho, apunta a la constitución de una poesía activa y con un rol concreto. Al entender la poesía y la arquitectura como actos, el Grupo Valparaíso los consideró como un conjunto, retomando la idea heideggeriana que sugiere que “el habitar y el poetizar se pertenecen el uno al otro”, pues el habitar “reposa en lo poético” (Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” 78).

El acto de habitar es, en sí mismo, poesía de acción que la Escuela logró concretar en la Ciudad Abierta. El rito fundacional fue la Apertura de los Terrenos, un

conjunto de cuatro actos poéticos⁴ (en el texto el concepto aparece como sinónimo de *phalène*) que fueron realizados durante los primeros meses del año 1970⁵ (Iommi). La consagración poética del lugar permitió, según explicó Iommi en el texto, comenzar luego con su ocupación: la Ciudad fue Abierta por la poesía.

Los textos de Heidegger dedicados a la poesía fueron, sin duda, los más influyentes en el pensamiento de la Escuela. El filósofo, además, tiene otros dos textos dedicados a las artes visuales: el ensayo “El origen de la obra de arte” (1952) y la publicación “El arte y el espacio” (1969), elaborado a partir del trabajo del escultor español Eduardo Chillida e ilustrado con grabados de su autoría.

Si bien lo más probable es que los miembros de la Escuela hayan conocido estos textos –Alejandro Crispiani (283) señaló, aunque sin citar la fuente, que Girola habría leído tempranamente *El arte y el espacio* gracias a Fédier–, no hay referencias explícitas de su lectura, aunque este encuentra grandes puntos en común con el trabajo del argentino. Explicó el alemán: “las obras escultóricas son cuerpos. Su masa, que consiste en materiales diversos, está estructurada de muchos modos. La estructuración sucede en la delimitación, como una delimitación del dentro y del fuera. Aquí entra en juego el espacio. Es ocupado por las obras escultóricas, marcado como volumen cerrado, perforado, vacío (Heidegger, “El arte y el espacio” 149). Por su parte, en el ensayo “Contemporaneidad de la escultura” (1979), elaborado a partir de sus apuntes de clases, Girola utilizó conceptos como la densidad de la materia (237), la homogeneidad de los diversos materiales empleados (239), el cerramiento de la escultura (240) y el espacio vacío (245). Si bien no hay referencias explícitas al filósofo, ya sea en este o en otros textos teóricos de Girola, hay al menos un acercamiento en términos conceptuales. De hecho, esto puede tener también una vinculación mayor con la EAV y, particularmente, con el proyecto de Ritoque, pues para Heidegger el espacio se vincula con la noción de lo abierto (Maderuelo 15)

Por otra parte, se pueden establecer vínculos entre el único texto que el filósofo le dedicó a la arquitectura, la conferencia “Construir, habitar, pensar” (1951). En ella, el pensador indagó, en el contexto de la reconstrucción tras la Alemania Nazi,

4 Los cuatro actos consistieron en: 1) Caminata con los ojos vendados por el lugar. Al desvendarse, juego libre. 2) Caminata guiada por distintas personas alternadamente, a quien todos los participantes debían obedecer. 3) Recorrido de la isla que está en frente a la Ciudad Abierta, la que se presentó como su antónimo, al ser lo cercado, lo limitado. 4) Indicaciones de lo que se construiría en cada lugar (a cargo de Alberto Cruz), almuerzo y lectura de poemas de Hölderlin. El texto completo de Godofredo Iommi está disponible en <https://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

5 Según señaló Iommi, la fecha original de los actos de apertura era el 20 de marzo de 1969. La trágica muerte del diseñador francés Henry Tronquoy, muy involucrado en el proyecto de la Ciudad Abierta, ocurrida en noviembre de 1968, obligó a redefinir la actividad. Tronquoy falleció en un accidente aéreo mientras sobrevolaba el mar Caribe, en un viaje que pretendía continuar con la travesía Amereida, de la que había participado. Como homenaje, la primera construcción realizada en el campus fue el Ágora de Tronquoy, un cenotafio en su recuerdo. La decisión de establecer como fecha original el 20 de marzo de 1969 fue, en palabras de Iommi, “dada por nuestros amigos de Francia” (François Fédier y el mismo Tronquoy): “Ellos nos invitaron a situar el día 20 de marzo de 1969, fecha que conmemora el centenario de la muerte de Federico Hölderlin” (Iommi). La fecha, sin embargo, es incorrecta, pues Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 y murió el 7 de junio de 1843. El 20 de marzo de 1969, por lo tanto, se conmemoraban 198 años del nacimiento del poeta.

sobre las posibilidades del concepto de habitar, aquí vinculado a la permanencia y trascendencia humana: “ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar” (Heidegger, “Construir, habitar, pensar” 152). Para Heidegger, las soluciones de viviendas masivas surgidas al terminar la II Guerra Mundial debilitaban la esencia de la habitabilidad. Las ideas abordadas por el filósofo son cercanas a lo postulado por la propia Escuela en los pizarrones que presentó en 1972, a propósito de sus veinte años: “decimos no a las viviendas y sí al habitar” (Escuela de Arquitectura de Valparaíso), como referencia la noción de habitar poético. Por su parte, las reflexiones de Heidegger (“Construir, habitar, pensar”) continúan con esta línea: “la auténtica penuria del habitar estriba en que los mortales primero tendrían ante todo que buscar nuevamente la esencia del habitar, en que ellos tendrían que aprender ante todo primero a habitar” (162).

Para Crispiani, “la obra de Heidegger marcó a la EAV en muchos de los puntos centrales; no solo en lo que hace a su manera de entender el arte o la técnica, sino también en cuanto a su posición frente al conocimiento y a la realidad en general” (215). El vocabulario construido por el Grupo Valparaíso hereda, en gran parte, conceptos claves de su pensamiento. Es muy probable que la idea de signo haya sido de *Ser y tiempo* (1927) donde el signo es definido como un útil, cuyo rol es señalar (Heidegger, *Ser y tiempo* 77) y que, por lo tanto, tiene una condición fundamentalmente material (108). Esta idea se acerca a la práctica sgnica llevada a cabo por la Escuela. Crispiani sugirió que, dada la distinción hecha por Heidegger entre obra de arte y herramienta, “resulta impensable dentro de su sistema la categoría de signo artístico” (282). Es importante recordar que, para la Escuela –específicamente en el pensamiento de Francisco Méndez (*De la grandeza*)– el signo recibe el nombre alternativo de hecho plástico (49), explicitando que no necesariamente el signo tiene una condición de artisticidad. Sin negar la posibilidad de una obra artística en el contexto de la *phalène*, para Méndez (*De la grandeza*) el signo, y este sería su rasgo constitutivo, siempre es urgente (103). Esta condición viene dada por un “aquí y ahora” (103) que permite su realización, idea que también está en Girola, en Iommi (Crispiani 216) y, en general, en el pensamiento de la Escuela (Escuela de Arquitectura de Valparaíso). La reiterativa utilización del concepto remite, a su vez, a las nociones heideggerianas de lo “a la mano” y del “estar ahí” (Heidegger, 1997 103), vinculados, tal como el signo, al espacio (Heidegger, 1997 109). En última instancia, el signo heideggeriano se vincula a la acción concreta (Fernández 320) y se manifiesta como huellas de un devenir.

En este sentido, los hechos plásticos, en su carácter de ejercicios urgentes y espontáneos, comparten con el concepto de signo de Heidegger (1997) tanto el rol de señalizador como el de acción: son signos “los hitos de los caminos, las piedras señalizadoras de los campos” (106). Los registros físicos de la *phalène*, como por ejemplo el signo de autoría múltiple realizado durante la travesía Amereida [figura 2], apuntan, en definitiva, a dejar una huella, física y efímera, pero distinguible, de una acción específica en un espacio concreto.

**FIGURA 2**

Signo de autoría múltiple.

Primera travesía Amereida, 1965.

Archivo Histórico José Vial Armstrong.

El signo como vínculo entre la poesía y la arquitectura

Desde su creación en Vézelay hacia 1962, los signos se instalaron con fuerza en los actos de la Escuela, siendo el modo más visible de dar cuenta de la relación urgente entre poesía y arquitectura. Los signos fueron realizados por varios participantes de las *phalènes*, fueran o no artistas visuales, registrándose colaboraciones de François Fédier, Henry Tronqoy, Fabio Cruz, Alberto Cruz y Jorge Pérez Román, todos participantes de Amereida (Girola, “Experiencia Americana” 219-227). De todos modos, sus mayores exponentes fueron Francisco Méndez, en su condición de creador y teórico del concepto, y Claudio Girola, como autor de gran parte de los signos de la travesía Amereida y por incluir en ellos una amplia diversidad material.

Como se mencionó anteriormente, los primeros signos datan de inicios de la década de 1960 en Francia, en *phalènes* lideradas por Godofredo Iommi y que contaron con la participación de miembros del grupo fundador de la Escuela, como Francisco Méndez y Jaime Bellalta (Méndez, 2015 59), además de otros artistas, en su gran mayoría chilenos y franceses.⁶ Tras el regreso de Iommi a Chile, en el año 1964, el grupo comenzó a articular la travesía Amereida, que se concretó al año siguiente. Méndez, radicado en Europa hasta 1968, lideró varios actos poéticos en Francia e Inglaterra (Méndez, 2015). Se reconocen aquí entonces dos derivas de la *phalène*. La primera, cercana a la línea originaria, son actos poéticos –espontáneos o planificados– que se desarrollaron en Europa entre 1962 y 1968, con el antecedente de estar realizando acciones similares (aún no llamadas *phalènes*) en Valparaíso entre 1952 y 1957.⁷ La segunda fue la llevada a cabo en Sudamérica durante la travesía Amereida en 1965, en sucesivas *phalènes* que formaban parte de este viaje geopoético. Las acciones rea-

6 Los artistas participantes se pueden consultar en el texto de Francisco Méndez “La *phalène* acción poética”, publicado junto a *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza*.

7 Parte de esas acciones se pueden consultar en la carpeta compilada por Méndez en 1957, *Labor del Instituto de Arquitectura. Valparaíso*, disponible en el Archivo Histórico José Vial Armstrong.

lizadas en ambos continentes tenían los mismos objetivos y estructura, terminando con una intervención signica. Al menos en este punto, se confirma la idea de Alberto Cruz relativa a que, durante la primera parte de la década de 1960, lo que se fundó como Instituto de Arquitectura de Valparaíso en 1952 funcionó con dos sedes, París y Valparaíso, caracterizado por una orientación común y trabajo en conjunto (3).

Travesía Amereida

La travesía Amereida marcó un punto de inflexión en la Escuela de Valparaíso, y se transformó en el primer ejercicio en donde el acto poético, tras la etapa de maduración europea y ya con el nombre de *phalène*, se llevó a cabo en el continente americano. Los signos realizados en ese viaje fueron, en gran medida, autoría de Claudio Girola. Se puede identificar en ellos el interés por la diversidad material que marcó la obra del escultor argentino y su disponibilidad para trabajar desde la urgencia del “aquí y ahora”.

En el texto que acompaña el catálogo razonado del artista, la y el curador de la exposición, Cecilia Brunson y Tomás Browne, sugirieron que el trabajo del argentino se agrupara en torno a tres conceptos claves: contractación, despliegue y expansión. Este último momento está caracterizado por obras que se enfocan en su carácter presencial y espacial (Arriagada, Brunson y Browne 19), destacando como una posibilidad de poner en tensión la escultura, al jugar con sus límites. La idea, como explicita Brunson luego, tiene un asidero teórico en la noción de campo expandido formulado por Rosalind Krauss (175), al que también Girola se refirió (“Los nuevos campos expandidos de la escultura” s. p.). Para la autora, esta clave escultórica está sujeta a dos factores determinantes que son también preguntas claves en el pensamiento de la EAV: primero, la originalidad, en el sentido del volver a no saber promulgado por Godofredo Iommi (1971) y ampliamente defendido por la Escuela. Segundo, el vacío, concepto surgido después de la travesía Amereida y que en Girola sería cercano a la invisibilidad (Brunson 176-178), resonando en Brunson la postura de Krauss respecto a la condición de negatividad de la escultura posmoderna (286-287).

Sin embargo, Girola se condice con la crítica norteamericana no solamente en los ejercicios que, como la escultura *El Pozo* (1976), refieren a la negatividad de esta y a los conceptos de no-paisaje y no-arquitectura. Los signos, por su parte, se acercan también a aquellas características más propias de la tradición escultórica que recogió Krauss (283), como su carácter conmemorativo –independiente a su condición efímera y precaria– y de señalamiento [figura 3], aspecto que no es tenido en cuenta por Brunson y Browne, probablemente por no realizar una genealogía del concepto de signo en la trayectoria de la EAV, como se intenta hacer aquí.

Pese a que los signos hechos por Girola en la travesía Amereida no son representaciones y no suelen tener pedestal –características también atribuidas por Krauss (283) a la escultura en cuanto categoría histórica–, tienen, como ya hemos anunciado, una condición de señalética e indicador. En este sentido, los signos, por su misma

FIGURA 3



Signo de Claudio Girola. Travesía Amereida, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

FIGURA 4



Signo de Claudio Girola. Primera
 travesía Amereida, 1965.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

naturaleza y como *hechos plásticos* y no necesariamente de obras de arte, pueden no responder al devenir del trabajo de taller, repensando la monumentalidad de la escultura, esta vez, desde la precariedad material.

Otro de los aspectos interesantes planteados en el texto introductorio de Brunson y Browne (19) es el carácter colectivo del trabajo del Grupo. Brunson (170) retomó el tema en su ensayo individual, refiriéndose al acto poético como hecho artístico colectivo. Los primeros intentos de salir de las estructuras artísticas definidas y de dar a conocer el acto poético como un trabajo común provienen de las formulaciones que realizaron Méndez y Iommi estando en Francia, donde se articuló la dupla *phalène*-signo. El ejercicio, que alcanzó su momento más alto en la travesía Amereida, tuvo en las propuestas de Girola una manifestación plástica compleja [figura 4] que desafiaba la idea de Méndez de no realizar *obras* sino *hechos* y que, gracias a su registro documental y profusa difusión, se han transformado en el elemento visual más característico de este viaje geopoético (Correa y Jolly; Lagnado).

Travesías a cabo Froward y a Curamahuida

Cuando se incorporaron las travesías como parte de la malla curricular de las y los estudiantes de la Escuela, en el año 1984, el signo reapareció como estrategia colectiva de apropiación espacial. Los ejercicios plásticos cumplieron en estos viajes el rol de plantearse como un regalo u ofrecimiento que el grupo hacía al lugar y que sintetizaba su experiencia en él, quedando como una marca, si bien efímera, más permanente que la propia estadía.

FIGURA 6



Travesía Llanos de Curamahuida, 1986.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

FIGURA 7



Signos pictóricos sobre piedra. Travesía
 Llanos de Curamahuida, 1986.
 Archivo Histórico José Vial Armstrong.

La intención de establecer una seña continúa la idea del grupo de repensar el continente americano y es un ejercicio de identidad en cuanto estrategia interna, para destacar el rol y presencia de quienes componen el grupo. También, es una manera de marcar presencia y distancia –es ese el objetivo del signo– entre “el que saluda y el saludado” (Taller 3^{er} año s. p.).

Al modo de los ejercicios realizados en Ciudad Abierta, el signo de cabo Froward es abierto y, a la vez, específico. Una experiencia similar ya había vivido Francisco Méndez al realizar su Taller de Murales en Valparaíso entre los años 1969 y 1973,⁸ cuando pintó en la ciudad más de sesenta murales en conjunto con sus estudiantes. La experiencia comparte con el “mural de hojalata” su carácter de utopía pública, abierta y colectiva y, a la vez, específica.

La otra travesía liderada por Francisco Méndez fue a llanos de Curimahuida, en la cordillera de la región de Coquimbo, contexto en el que se construyó el Refugio Victorio, albergue pensado para andinistas, pastores o viajeros y viajeras. Entendido como una continuación de la travesía, estaba basado en la idea de hospitalidad que la EAV había desarrollado desde sus inicios (Pérez y Pérez de Arce). Para su realización, se removieron y reinstalaron cerca de ciento sesenta y seis toneladas de piedra (Pérez y Pérez de Arce), material que se reutilizó en la elaboración de una pared y unos señalamientos

8 Al respecto, Méndez escribió *Historia del curso de murales en Valparaíso 1969-1973*.

sígnicos que evocan la estética de las culturas precolombinas [figura 6]. Estos incluyeron elementos pictóricos [figura 7] que, siguiendo la bitácora del viaje, pretendían “dar una respuesta plástica propiamente americana” (Escuela de Arquitectura UCV, 1991 s. p.).

La vinculación del signo con el lugar donde se hace tiene, en la trayectoria del Grupo Valparaíso, una relación mayor. Pese a sus orígenes europeos, la dupla *phalène*-signo es un fenómeno esencialmente americano, que aspira la comprensión y apropiación del continente, tal como se llevó a cabo en la travesía Amereida y en algunos ejercicios plásticos llevados a cabo en Ciudad Abierta, como el de la pintura no albergada (Dardel), que también buscaba ofrecerse como una “proposición pictórica americana” (Méndez, *Cálculo pictórico* 114).

La *phalène* siempre es abierta desde la poesía y busca, a partir de un diálogo interdisciplinario, reconfigurar el espacio (Pendleton-Jullian 68). Si su misión es establecer una relación entre la poesía y el espacio (Pendleton-Jullian 69; Andermann 285), la del signo es señalar ese espacio. La “poesía de acción” (Maderuelo 185) queda completa con la instalación de los hechos plásticos, los elementos más concretos de la “arquitectura invisible” (Berríos, “Arquitecturas invisibles”) que implica la *phalène*. Al actuar directamente como indicadores en el ejercicio de reconocimiento arquitectónico y espacial, se transforman en una marca física, aunque efímera, del ejercicio llevado a cabo. En último término, el objetivo final del signo es darle una mayor trascendencia a la *phalène*. No desde la permanencia física del hecho plástico en el lugar, sino porque es este el que permite que se corone el “aquí y ahora” promulgado desde los orígenes del acto poético: el aquí es otorgado por el signo, el ahora por la urgencia poética que define el momento. En Méndez (2016, 109), mientras “la imagen de la *phalène* es el acto constituido por la voz poética de los hechos plásticos”, la *phalène* alberga la palabra poética en un ahora (107).

El giro sígnico

Aunque íntimamente ligados a la *phalène*, los signos no se desarrollaron únicamente bajo su alero. Desde los orígenes de la Ciudad Abierta en 1970 y, con mayor fuerza en los ejercicios pedagógicos surgidos en la Escuela de Arquitectura y Diseño y el Instituto de Arte,⁹ hacia fines de esa década, se puede detectar una continuidad en los ejercicios que tuvieron elementos sígnicos como parte constituyente. En específico, es posible reconocer que las estrategias plásticas desarrolladas en la *phalène* comenzaron a instalarse con fuerza en otros ejercicios de carácter lúdico-pedagógico, funcionando a modo de conector entre ellas.

⁹ El Instituto de Arte UCV fue creado en 1968 por el mismo grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura, bajo dirección de Alberto Cruz. En la década de 1970 se incorporó la carrera de Diseño, cambiando de nombre a Escuela de Arquitectura y Diseño.

La inclusión de distintos soportes y la sofisticación conceptual del signo implicó que este se orientara cada vez más hacia la reducción material, siempre atravesado por una estética de emergencia. Es posible identificar indicios de esta poética en la Ciudad Abierta, pues sus construcciones están articuladas sobre la base de la precariedad, lo efímero y lo cambiante (Pérez y Pérez de Arce). La consideración del signo como articulador de una estética de emergencia en la trayectoria de la EAV otorga a las artes visuales una importancia similar a la de la poesía en la conformación de las actividades más icónicas del grupo. Esta independencia de los actos poéticos le permitió incorporarse a otras estrategias que ponen en evidencia que, a partir al descubrimiento del signo realizado por Méndez y desde las artes visuales, el Grupo Valparaíso giró hacia una vía en donde la estética de la emergencia –entendida como la urgencia por incorporar elementos visuales en el acto poético– pasó a ser constituyente. Este vuelco se manifestó en el quehacer de la EAV durante las décadas siguientes en distintos ámbitos, definidos por señalamientos efímeros y urgentes basados en la precariedad material.

Pintura no albergada

Uno de los ejercicios que dan cuenta de la aparición de este giro signico es el curso Pintura no albergada, desarrollado por Francisco Méndez en el Instituto de Arte durante el año 1979, en el marco del Taller de América. La asignatura consistió en el desarrollo de dispositivos pictóricos que implicaran la eliminación paulatina del soporte. Este ejercicio no solamente tuvo en el signo un antecedente de relevancia, sino que también se vincula a otras estrategias desarrolladas por el artista a lo largo de su carrera, como el Taller de Murales en Valparaíso entre 1969 y 1973, el Museo a Cielo Abierto de la misma ciudad entre 1991 y 1992 y la pintura digital en 1994 y 2002 (Dardel).

Los momentos más radicales de la pintura no albergada consistieron en la elaboración de volantines y otros artefactos que reforzaran la relación entre la pintura y su entorno, llegando, incluso a desaparecer, sin estar sujeta al plano [figura 8] (Méndez, *Cálculo pictórico* 115). El artista había señalado que la piedra sobre el árbol –el primer signo– era una “situación pictórica albergada por la poesía” (Méndez, “Relación con la poesía” 100), estableciendo una relación entre ambos ejercicios y reconociendo el cuestionamiento del soporte y las posibilidades en torno a su desprendimiento como una constante en su producción.

En este traspaso, Méndez reconoció la dimensión signica de sus ejercicios posteriores. Aunque ya no en el marco de los actos poéticos, comparten sus elementos formales, sobre todo en la relación con el entorno, aspecto sobre el que el Grupo Valparaíso había tenido interés desde su conformación (Crispiani 224). En este caso, el giro signico se manifiesta al incorporar elementos plásticos que tengan, en cuanto objeto, la intención de demarcar e interactuar con el espacio. Así como el signo se definió como un hecho plástico, para Méndez la pintura no albergada se entendió como un elemento esencialmente material, un “objeto pictórico” (Méndez, *Cálculo pictórico* 106).

FIGURA 8



Pintura no albergada, Ciudad Abierta.
Sin año. Publicada por Francisco
Méndez en 1991.

FIGURA 9



Torneo *Luodo*, Ciudad Abierta, 1984.
Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Aunque no necesariamente surgido desde la urgencia creativa que da origen al signo, la pintura no albergada comparte con este la posibilidad de permanecer en un lugar, formando parte de él (Méndez, *Cálculo pictórico* 118), relacionando la pintura y el entorno y compartiendo la dimensión de huella que ya estaba presente en los signos.

Torneos

Otra de las derivas que tomó el giro sígnico durante la década de 1970 fue una que no solamente rescataba su materialidad, como la pintura no albergada, sino que además le asoció un lenguaje gestual. Si bien las *phalènes*, en cuanto declamación poética, tuvieron en sí mismas un elemento performático (aspecto que aún la historiografía no ha recogido), en ellas el foco estaba puesto en ser fundamentalmente un ejercicio de reconocimiento espacial, lejos de otras propuestas contemporáneas más cercanas a los conceptualismos. En los Torneos, el giro sígnico se orientó hacia aspectos gestuales y performativos.

Estos eventos fueron llevados a cabo entre 1972 y 1992 en el marco de la asignatura Cultura del cuerpo. Pensados por el profesor y arquitecto Manuel Casanueva (1943-2014), pretendían establecer vínculos entre los estudiantes y el espacio mediante el trabajo corporal. Según Rodrigo Pérez de Arce (16), los Torneos se construyeron sobre la base de cuatro pilares fundantes, todos principios claves en la articulación del pensamiento de la Escuela: un énfasis en el presente; la importancia del azar; el acto creativo; y la relación entre ocio y trabajo. En el primero reaparece la noción del “aquí y ahora” que atraviesa el quehacer del Grupo y que ya se revisó como un

**FIGURA 10**

Godofredo Iommi vestido para una *phalène*.
Primera travesía Amereida, 1965.
Archivo Histórico José Vial Armstrong.

elemento constituyente del signo. En ese sentido, los Torneos recuperaron parte de las estrategias signícas trabajadas desde inicios de la década de 1960 y, a la vez, funcionaron como instancias lúdicas de experimentación física, espacial y artística, en los que la materialidad cumplió también un rol relevante.

En el torneo *Luodo*, llevado a cabo en la Ciudad Abierta en 1984, las y los integrantes de dos equipos debían mostrar sus habilidades de equilibrio y destreza bajo riesgo de caer al agua. La dificultad radicaba en la vestimenta: zancos de al menos cuarenta y cinco centímetros de alto y pesados trajes de cartón. La cancha de juego constaba de una angosta pasarela, rodeada de dos grandes charcos y, a un costado, un signo escultórico, autoría de Claudio Girola. En esta experiencia lúdica es posible dar cuenta del giro signíco en un doble sentido. Primero, siguiendo lo ya destacado por Pérez de Arce, en este juego aparecen el acto creativo y azaroso con un marcado interés en el “aquí y ahora”, tal como lo hicieron los signos de la *phalène*.

Hay, a la vez, un interés por la materialidad característica de los signos y que no estaba en los actos poéticos antes de que esta idea fuese incorporada por Francisco Méndez. De hecho, fue el propio Méndez que complementó la *phalène* desde elementos físicos, tanto a través del signo, como mediante la sugerencia de dar un carácter más lúdico a la declamación con una vestimenta especial empleada por el poeta. Son muy conocidas las imágenes de Godofredo Iommi con medias rojas (que eran de la mujer de Méndez), que le confirmaron visualidad a la acción y hoy ilustran publicaciones sobre el tema (Crispiani; Lagnado; Correa y Jolly; Devabhaktuni, Guaita y Tapparelli; Brighenti).

Volviendo a la presencia del giro signíco en el torneo *Luodo*, el segundo aspecto en el que aparece es más específico y tiene que ver con los elementos plásticos empleados: los trajes, hechos a partir de un diseño de Méndez, conservan los rasgos

característicos de su obra no figurativa, agregándole geometría y volumen. Se vinculan con la trayectoria del artista porque remiten a la experimentación de formatos que ha caracterizado su trabajo (Dardel) y, a la vez, al hecho de que durante la década de 1940 Méndez fuera parte del equipo que creó el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, estando a cargo de la escenografía.

En *Luodo*, la cancha es completada a través de un signo de Girola que, es posible inferir, cumple un rol referencial indicando y delimitando el lugar del juego, completando de esta manera las distintas estrategias mediante las que el giro signico se incorporó a los Torneos.

Consideraciones finales

El signo, surgido desde la urgencia por dejar una huella “aquí y ahora”, y relacionándose en este punto con una búsqueda mayor en la trayectoria de la EAV, se presenta como una estrategia de emergencia. Su principal característica fue no tener condicionantes: materialidad, lugar, autor, tampoco condición de artisticidad. Tanto Méndez (*De la grandeza* 103) como Girola (“Experiencia americana” 223) señalaron que el signo no es una obra de arte.

Para Crispiani, el rol indicador del signo se vincula al objetivo de la travesía Amereida, que pensaba el continente como un lugar sin demarcar (283). Esto no resuelve, sin embargo, la existencia de otros signos fuera del contexto de Amereida, como el primero hecho por Méndez y otros que el arquitecto continuó, incluso cuando Iommi ya había regresado a Chile, es decir, contemporáneos y posteriores a la travesía. Si bien el signo se adapta perfectamente al sentido de Amereida, funciona también al margen de ella, siempre con el elemento señalizador como constante.

Esto permite también pensar en un giro signico, que se instaló con mayor fuerza no en las actividades artísticas, sino que, principalmente, en las pedagógicas. Al respecto, se revisaron tres instancias. Los talleres, como el que dio origen a la práctica de la pintura no albergada; las travesías, parte de la malla curricular de las carreras de arquitectura y diseño, como fueron los viajes a cabo Froward y a Curamahuida, y los Torneos, entre ellos *Luodo*. Estas tres actividades comparten tanto el incorporar al signo en un sentido amplio y variado como el hecho de articularse en cuanto estrategias pedagógicas renovadoras, aspecto de la EAV que aún debe ser mayormente investigado.

A través de los ejemplos que se han presentado aquí, se puede señalar que los modos de instalarse del giro signico son variados, teniendo en común los aspectos que ya estaban presentes cuando Méndez depositó la piedra en el ciruelo: la preponderancia de la visualidad, la materialidad diversa y el carácter efímero y precario de las propuestas. Estos aspectos desde las artes visuales se instalan de manera permanente en el trabajo de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y demuestran la importancia de ella como vehículo entre la poesía y la arquitectura.

Referencias

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Arriagada, Sylvia, Cecilia Brunson y Tomás Browne. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- Berrios, María. “Apuntes paratáticos sobre la poesía viva de la Escuela de Valparaíso”. *Eremuak* N°3, 2016, pp. 12-27.
- . “Arquitecturas invisibles y poesía de acción”. *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*. Ed. Lisette Lagnado. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 73-81.
- . “Tácticas de invisibilidad. Arquitectura, juego y desaparición”. *Marcelina*, n° 3, 2011, pp. 43-61.
- Brighenti, Tomasso. *Pedagogie architetoniche. Scuola, didattica, progetto*. Torino, Accademia University Press, 2018.
- Brunson, Cecilia. “Originalidad y vacío. Dos preguntas escultóricas”. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 169-179.
- Correa, Javier y Victoria Jolly. *Amereida. La invención de un mar*. Polígrafa, Barcelona, 2019.
- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- Cruz, Alberto. *Currículum Vitae. Profesor-Arquitecto Alberto Cruz Covarrubias*. Archivo Fundación Alberto Cruz, 1989.
- Dardel, Magdalena. “El concepto de Pintura no albergada y su práctica en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (1969-1992)”. *Revista 180*, n° 43, 2019, pp. 38-47.
- Devabhaktuni, Sony, Patricia Guaita y Cornelia Tapparelli. *Building Cultures Valparaíso. Pedagogy Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*. Laussane, EPFL Press, 2015.
- Escuela de Arquitectura UCV. *Amereida Travesías de 1984 a 1988*. Viña del Mar, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1991.
- Fernández, Domingo. El signo y el significar. Una reflexión a partir de *Ser y tiempo. Bajo palabra*. *Revista de Filosofía*, n° 12, 2016, pp. 319-326.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Girola, Claudio. Contemporaneidad de la Escultura. *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás

- Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007 (texto original de 1979) pp. 232-257.
- —. “Los nuevos campos expandidos de la escultura”. *Encuentro de Escultores*, Talleres de la Plaza Mulato Gil de Castro, Santiago, noviembre de 1988; ponencia. <https://www.ead.pucv.cl/1988/los-nuevos-campos-expandidos-de-la-escultura/>
- —. Experiencia Americana. Claudio Girola. *Tres momentos de arte, invención y travesía*. Eds. Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne. Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007 (texto original de 1969), pp. 218-229.
- Iommi, Godofredo. Apertura de los Terrenos. 1971. <https://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago, Editorial Universitaria, 1997.
- —. “El arte y el espacio”. *Revista de Filosofía*, vol. 39-40, 2016a, pp. 149-153.
- —. “Construir, habitar, pensar”. *Teoría*, n° 5-6, 2016b, pp. 150-162.
- —. “Hölderlin y la esencia de la poesía”. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2018, pp. 105-124.
- Escuela de Arquitectura de Valparaíso (1972): Pizarrones exposición 20 años. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/13904185749/in/album72157644068397007/>.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2015.
- Lagnado, Lisette. *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal, 2010.
- Méndez, Francisco. “Relación con la poesía. Phalène en Francia”. *Cuatro Talleres de América en 1979*. Ed. Alberto Cruz. “Hay que ser absolutamente moderno”. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1979.
- —. *Cálculo pictórico*. Santiago, Quebecor World Chile, 1991.
- —. *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza. La phalène. Acción poética*. Santiago, edición del autor, 2015.
- —. *Historia del curso de murales en Valparaíso 1969-1973*. Santiago, edición del autor, 2018.
- Pendleton-Jullian, Ann. *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge (MA), The MIT Press, 1996
- Pérez, Fernando. “The Valparaiso School”. *The Harvard Architectural Review*, n° 9, 1993, pp. 82-101
- —. “Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos”. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2007, pp.54-67.
- Pérez, Fernando y Rodrigo Pérez de Arce. *Valparaíso School. Open City Group*. Basel, Birkhäuser, 2003.

- Pérez de Arce, Rodrigo. "El propio, norte: derroteros creativos al sur del mundo". *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías* Eds. Lisette Lagnado. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 171-180, 2010.
- Taller 3^{er} año de Arquitectura y Diseño Gráfico, "Acto poético Travesía a cabo Froward. Octubre 1984". Archivo José Vial Armstrong.
- Torrent, Horacio (coordinador): *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.

La “ruptura” como una suerte de posmodernidad: el pensamiento crítico de Octavio Paz entre 1950 y 1967

The “Rupture” as Postmodernity: The Critical Thought of Octavio Paz from 1950 to 1967

Daniel Enrique Montero Fayad
Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM
hombre_tictac@hotmail.com

Enviado: 2 marzo 2021 | **Aceptado:** 1° diciembre 2021

Resumen

El presente texto señala algunas de las categorías fundamentales de la crítica de arte de Octavio Paz entre 1950 y 1967 como aparición y poesía, para demostrar que la noción de “ruptura” se retoma en la década de los sesenta para realizar un cuestionamiento profundo a la modernidad mexicana, sugiriendo una teoría de la posmodernidad y de la neovanguardia local. Además del texto llamado “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), se hará referencia a otros cinco ensayos escritos en la década del sesenta, en los que se puede encontrar un programa y una conceptualización de su crítica, sustentada en lecturas que realiza de Kant, Heidegger y del estructuralismo, entre otros, cuya influencia es evidente. Además, se señalará que la crítica de arte de Paz es constitutiva de su pensamiento general.

Palabras clave: Octavio Paz, crítica de arte, ruptura, neovanguardia, posmodernidad.

Abstract

The present text points out some of the fundamental categories of Octavio Paz’s art criticism between 1950 and 1967 as appearance and poetry, in order to demonstrate that the notion of “rupture” is taken up again in the 1960s to make a profound questioning of Mexican modernity, suggesting a theory of postmodernity and the local neo-avant-garde. In addition to the text called “Tamayo en la pintura mexicana” (1950), reference will be made to five other essays written in the sixties, in which we can find a program and a conceptualization of his criticism, based on his readings of Kant, Heidegger and structuralism, among others, whose influence is evident. In addition, it will be pointed out that Paz’s art criticism is constitutive of his general thought.

Keywords: Octavio Paz, art criticism, rupture, neo-avant-garde, postmodernity.

Introducción

La noción de “ruptura” en el contexto del arte mexicano es muy particular, porque designa a la vez una generación de artistas y un relevo en la comprensión de las prácticas artísticas del país que pasaron del realismo social del muralismo al arte abstracto, durante las décadas de los cincuenta y sesenta. La llamada Generación de la Ruptura, entre cuyos exponentes se encuentran artistas abstractos como Vicente Rojo (1932), Manuel Felguérez (1928-2020) y Lilia Carillo (1930-1974), fue llamada así por primera vez en la exposición “Ruptura. 1952-1965” de 1988, que se llevó a cabo en el Museo Carillo Gil de la Ciudad de México, y que fue decisiva en la manera en que se comenzó a comprender la historiografía del arte mexicano de ese periodo.

En efecto, la idea de “ruptura” con la que se conceptualizó esa exposición viene de un texto de Octavio Paz de 1950 llamado “Tamayo en la pintura mexicana” y en el que aparece por primera vez esa palabra para referirse a un arte otro, que no era el de la Escuela Mexicana de Pintura, pero que seguía siendo mexicano en esencia. Sin embargo, tanto el catálogo de esa exposición como en posteriores referencias,¹ la idea de ruptura se toma como ese relevo doble (de lo figurativo a lo abstracto; de Siqueiros a Tamayo) o como un reinicio de la tradición moderna, pero nunca se elaboró críticamente a qué se refería Paz con “ruptura”, más allá de esa diferencia.

La noción de “ruptura” en Octavio Paz es compleja de explicar porque a pesar de que se enuncia en ese texto de 1950 sobre Tamayo, se va a desarrollar plenamente en otros, como lo mostraré en este trabajo. Además, el concepto no solo marca una diferencia generacional, sino que es constitutivo de la noción de modernidad y de crítica de arte, que para el poeta están relacionadas. Lo que me gustaría mostrar entonces es que en la teoría de Octavio Paz ruptura y modernidad son indisociables, y ello tiene consecuencias fundamentales para comprender nociones tan diversas como identidad y realidad, colocando así a la obra de arte como fundamentación de la existencia humana.

El contexto de debate en que se desarrollan los argumentos de Paz en las décadas de los cincuenta y sesenta es muy complejo, porque abarca asuntos políticos y culturales en un momento de tensiones nacionales e internacionales provocadas por la Guerra Fría, así como el intervencionismo norteamericano y soviético en Latinoamérica, que en el fondo es un debate por la libertad, algo que le preocupaba particularmente a Paz. Además, localmente en México existe una disputa sobre cuál debe ser el arte mexicano, marcada por esas mismas tensiones y que va a afectar a la crítica del arte y a la producción artística de manera recíproca. Por último, hay que señalar que la discusión en esas décadas está marcada por la crisis del nacionalismo artístico que inauguró la Revolución mexicana en la década de los treinta.

1 Es tal vez David Fuente el que ha hecho una genealogía de la noción de “ruptura” con mayor dedicación en su libro *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): luchas de clase en la rearticulación del campo artístico mexicano* (2018).

Por un lado, al respecto del contexto geopolítico, y como Patrick Iber lo ha señalado en su libro *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America* (2015), durante la Guerra Fría las tensiones entre los bloques norteamericano y soviético fueron alimentadas tanto política como culturalmente por órganos de propaganda: en el caso de la Unión Soviética por el World Peace Council (WPC), y en el caso de los Estados Unidos, a través de la CIA, se financiaba el Congress for Cultural Freedom (CCF). Sin embargo, eso no quiere decir que desde cada país no hubiera habido pugnas por lo que cada uno entendía por libertad y por el sujeto revolucionario, y que las y los intelectuales locales no hubieran tenido un rol fundamental en los debates motivados por sus propios intereses. De hecho, Iber sitúa a México como uno de los ejes de los debates de la Guerra Fría cultural por la manera en que se llevó a cabo el proceso posrevolucionario, las experiencias del Frente Europeo Popular en la década de los 30 y la guerra civil española.

Por supuesto, y como el lugar de las y los intelectuales en la política local fue tan relevante, su discurso crítico sirvió como plataforma para divulgar, promover e instaurar ciertas ideas políticas que estaban estrechamente vinculadas con sus posturas artísticas. Es por ello que no se pueden separar crítica y política, porque como el mismo Iber recuerda, la Guerra Fría fue al mismo tiempo una guerra cultural. Fue en México que

en las décadas de los 30 y 40, figuras como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y europeos exiliados como Victor Serge, Julián Gorkin y León Trosky, así como los grupos a los que ellos pertenecían, debatieron la relación de los intelectuales a la Revolución, y especialmente al comunismo, en formas que establecieron el apalancamiento fundamental de la Guerra Fría Cultural: la identificación del anti-comunismo con la independencia artística del estado y del partido (13).

Ahora bien, recordemos que a pesar de que Paz estuvo gran parte del tiempo fuera de México entre 1950 y 1967, conoció y participó del ámbito cultural mexicano en ese periodo. El escritor estuvo desde finales de 1943 y hasta 1953, primero en Estados Unidos (después de recibir una Beca Guggenheim en 1943) y luego de terminada la Segunda Guerra Mundial en París, después de ingresar en el Servicio Exterior mexicano. Allí comenzó su alejamiento del marxismo y el existencialismo que marcó la primera etapa de sus intereses intelectuales para acercarse a un socialismo utópico y sobre todo al surrealismo, y en cuyos círculos se introdujo gracias a Benjamin Péret y a André Breton. Este texto muestra, en general, esa transformación.

En ese periodo, regresó a México en 1955 y volvió a salir del país en 1960. En 1955 fundó el grupo poético y teatral Poesía en Voz Alta, y posteriormente inició sus colaboraciones en la *Revista Mexicana de Literatura* y en *El Corno Emplumado*. En ese momento empieza a defender claramente lo que va a ser considerado el arte abstracto local y va a realizar relecturas de las mitologías fundacionales del arte mexicano. En la década de los 60 volvió al Servicio Exterior como funcionario de la embajada mexicana

en París (1960-1961) y más tarde en la de la India (1962-1968). En 1966 editó con José Emilio Pacheco y Homero Aridjis la antología *Poesía en movimiento*. Terminó su actividad diplomática en 1968, cuando renunció como protesta contra la política represiva del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (Fernández y Tamaro).

En relación con el debate nacional, entre 1950 y 1967 empieza una pugna sobre cuál tiene que ser el arte que debería generar un relevo del Realismo mexicano para la segunda mitad del siglo xx. Con la muerte del Diego Rivera en 1957, son David Alfaro Siqueiros y el Frente Nacional de Artes Plásticas² los que asumen la continuidad de la Escuela Mexicana de Pintura, acompañados por críticos como Antonio Rodríguez. Además, en ese periodo ocurren varios eventos que son fundamentales para entender la transformación de la escena local: la Primera y Segunda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958 y 1960, respectivamente; el Salón de Arte Joven (conocido como Salón Esso, organizado por la *Standard Oil Company* y la OEA, por parte de su director de artes visuales José Gómez Sicre); y Confrontación 66, un evento en el que exponían artistas de la tendencia abstracta y figurativa, y que sirvió como una evaluación del estado del arte local. Además, en esas fechas el pensamiento de Paz va a encontrar eco en escritores más jóvenes como Juan García Ponce –defensor de los artistas abstractos, quien va a tomar algunas de las ideas de Paz para desarrollar sus propias críticas– o un poco mayores, como Luis Cardoza y Aragón.

Ahora bien, el texto “Tamayo en la pintura mexicana” procura situar la obra de Tamayo en la pintura mexicana para 1950, en relación con la historia del arte mexicano hasta ese momento. Sin embargo, el objetivo general es pensar la pintura de Tamayo como universal, y no solo como mexicana. Allí, identifica la obra de ese artista como una “ruptura” en relación con la Escuela Mexicana de Pintura. Sin embargo, lo primero que hay que decir es que para Paz la “ruptura”, lo moderno y lo que él llama “nuevo realismo” son indisolubles: esos términos permiten pensar a la pintura como un fenómeno autocontenido que se dirige hacia el hombre, no hacia la retórica o hacia la política.³

2 Como lo recuerda Guillermina Guadarrama, el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue un colectivo de colectivos fundado en 1952, justo en un momento de “cruce” entre dos tendencias estéticas adversas: el realismo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y lo que se ha denominado como “ruptura”. El organismo se propuso la construcción de un proyecto cultural de grandes dimensiones, que incluía mejorar las condiciones económicas de las y los creadores, en especial de las y los jóvenes que carecían de difusión y apoyo en un país donde no había suficiente mercado para la obra artística y el mayor mecenas era el Estado. Los organizadores fueron pintores, profesores de enseñanzas artísticas como Rosendo Soto y Manuel Echaury y maestros normalistas como Ignacio Márquez Rodiles y Miguel Salas Anzures, algunos de los cuales militaban en el Partido Comunista Mexicano (PCM) u otras agrupaciones de izquierda. Otros más no manifestaban tendencia política alguna. Participaron además José Chávez Morado, Xavier Guerrero, Francisco Dosamantes, Carlos Sandoval, Celia Calderón, Ignacio Aguirre, Berta Taracena, Erasto Cortés Juárez, Gabriel García Maroto, Carlos Hernández Serrano, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Amador Lugo, Feliciano Peña, Mariano Paredes, Guillermo Meza, Gilberto Larios, Marco Arturo Montero, Fanny Rabel, Francisco Mora y Ángel Bracho.

3 En su texto sobre Octavio Paz y Tamayo, llamado “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”, Cuauhtémoc Medina va a decir que “La importancia de Paz estriba no en marcar para sus contemporáneos una ruptura con la hegemonía mural sino más bien ser el origen de una nueva hegemonía visual” (287).

El texto está dividido en tres secciones: la primera tiene que ver con una crítica al muralismo y su relación con la modernidad pictórica; la segunda desarrolla la idea de la ruptura en relación con la pintura de Tamayo; la tercera retoma la idea de la modernidad desde Tamayo y la relaciona con este nuevo realismo. Al respecto del primer asunto va a decir algo fundamental: la pintura en 1950 es hija de la Revolución mexicana, a la que considera como una “inmersión de México en su propio ser”⁴ (Paz, “Tamayo” 9) y “un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal”. Pero la pintura que surge de ese momento no logra la universalidad precisamente por la “ideología” marxista que la sustenta a la que caracteriza como una “máscara” que no les sirve para “establecer y que la vínculos orgánicos con la realidad” (11).

Es allí donde va a tener éxito Tamayo y es donde comienza el segundo apartado del texto. La relación que plantea Paz entre tradición y rompimiento al respecto de Tamayo es necesaria porque es allí en donde se forja la noción de ruptura como fundamentación de lo moderno cuyo sustento es lo universal. En primer lugar, afirma que la “ruptura” es producto de una respuesta aislada, de individuos, y no de una organización; en segundo lugar, que las y los artistas de la ruptura se rehúsan a seguir el camino trazado por sus predecesores. Para ello era necesario una pintura que se refiriera a sí misma en un sentido autónomo y no que apelara a ninguna ideología, como lo hacía el muralismo mexicano, que predeterminaba tanto sus imágenes como su proyecto. Una pintura que pudiera ser entendida como superficie pictórica, como lugar desde el cual se abriría un mundo poético en sí mismo que se vinculara con el hombre por una vía expresiva y libre, que “abre las puertas del viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealidad” (Paz, “Tamayo” 16).

En ese sentido, lo que se describe es un procedimiento de alcanzar esa universalidad: de lo particular del cuadro como manifestación del mundo a la generalidad poética que conecta, por la vía de la expresión, al hombre con su esencia y con su realidad profunda, que llama a su vez a una mitología fundacional. Pero no es una mitología nueva, sino vieja, que se puede ver perfectamente en los ancestros prehispánicos de Tamayo, porque “este hombre moderno también es muy antiguo. Y la fuerza que guía su mano no es distinta de la que movió a sus antepasados zapotecas” (Paz, “Tamayo” 16-17). Así, lo que propone Paz es un arte que conecte diferentes temporalidades desde el mito, algo que permitiría esa valoración universal.

El tercer apartado del texto tiene que ver con la inauguración de un “nuevo realismo” que es provocado por este nuevo sentido de modernidad, un realismo al servicio del hombre y no de la política ni de ninguna ideología, es decir, un nuevo

4 Esa idea de inmersión está expresada también en *El laberinto de la soledad*, cuando va a decir que “La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. [...] La Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y por eso, también es una fiesta” (134).

realismo universal. Ese “nuevo realismo” es producto de una relación inmediata con el mundo a partir de una observación directa.

[Las obras de realismo político] de la noche a la mañana han perdido su carácter “realista” y por decirlo así, hasta su realidad. Pero hay otro realismo, más humilde y eficaz, que no pretende dedicarse a la inútil y onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad y que tampoco se cree dueño del secreto de la marcha de la historia del mundo. Este realismo sufre la realidad atroz de nuestra época y lucha por transformarla y vencerla con las armas propias del arte. No predica: revela. Buena parte de la pintura de Tamayo pertenece a este realismo humilde, que se contenta con darnos su visión del mundo (Paz, “Tamayo” 19).

En efecto, el objetivo es pensar en otra “pintura realista” que esté acorde con su tiempo pero que sea a la vez trascendente y que tense de diferentes maneras tiempos y espacios, interioridades y exterioridades. Tamayo es un pintor moderno en el sentido de que “revela” la temporalidad a la que pertenece, pero al realizar esa operación por la vía de la pintura no narrativa-poética, se vincula con su pasado indígena y con su futuro trascendente como arte. Así, Tamayo es un nuevo realista en el sentido de que la pintura puede llegar a expresar diferentes tiempos para llegar a exhibir el tiempo propio y su realidad específica en busca de un cambio de la realidad “real”, no desde el discurso, sino desde lo que ofrece a la visión. Todo ello es fundamental dentro de la retórica de Paz porque piensa que entre la pintura de Tamayo y la pureza pictórica humana ritual hay un vínculo, que es al mismo tiempo formal y expresivo.

Como se puede ver, ese texto de Paz es fascinante porque la ruptura no solo describe una transición de una forma de pintura a otra, sino una alteración sustantiva de la realidad que se puede ver en la pintura y que es descrita como nuevo realismo: lo moderno para Paz no es otra cosa que una nueva realidad que permite ver diferentes tiempos, que refiere siempre a una identidad universal, susceptible a circular por el mundo afirmando dicha identidad. En ese sentido, “ruptura” es una suerte de colapso del tiempo como evidencia de que ya está operando una nueva comprensión del mundo, algo que es expresado en la pintura. Sin embargo, no es en el texto de 1950 sobre Tamayo que va a desarrollar a plenitud estas ideas, sino que habrá que esperar hasta 1960 para su exposición.

Hacia una teoría de la crítica

La teoría de la crítica de arte y de la modernidad de Octavio Paz está descrita claramente en el libro *Puertas al Campo*, de 1966.⁵ El año de la publicación es significativo porque, como se puede dar cuenta, la crisis de las formas de enunciación sobre el arte para esas fechas ya se habían hecho manifiestas y se estaba generando un relevo de la Escuela Mexicana que habían empezado artistas como Tamayo y Mérida a fines de los cuarenta.

Puertas al Campo es una compilación de ensayos sobre arte que tiene textos escritos desde 1958 hasta 1966. En ese volumen se puede ver cómo es que la posición sobre la crítica de arte de Paz se va refinando desde 1960 hasta 1966 específicamente en 4 textos. El primero de ellos es “De la crítica a la ofrenda”, un escrito a propósito de la obra de Tamayo publicado originalmente en 1960 en el que describe la forma en que entiende la crítica de arte y su función. Una concepción de la crítica basada en la observación de la obra a la que considera autónoma, que a su vez va a producir un texto autónomo en relación con esta, en una relación en la que no hay una pre-determinación recíproca. El texto es fundamental porque va a pensar esa noción de autonomía de la obra como un “aparecer” que no se puede pre-determinar en función de la observación y en el que considera a la historicidad de la obra de arte como una apertura, y no como una conclusión, es decir, la obra de arte más allá de la historia pero en relación con ella.

En el segundo texto al que me referiré, “Presentación de Pedro Coronel” (1961), Paz describe la imposibilidad de la interpretación o el momento de síntesis de la pintura. En el tercer texto al que haré alusión, “Pinturas de Rodolfo Nieto”, publicado en 1964, señala el “aparecer” de la obra de arte y cuestiona la nacionalidad del arte como un elemento valorativo de esta. El cuarto texto que abordaré será “El precio y la significación” (1963), en el que va a desarrollar la noción de *ruptura*, es decir, una reconsideración de la noción de historia en función de la obra de arte y de su interpretación a través de la crítica.

Estos cuatro textos combinan las apreciaciones de Paz sobre la observación (desde la que todo ejercicio crítico debe partir), la de autonomía de la obra y del texto, la de historia y, por último, la de ruptura como elementos fundamentales para su crítica de arte, todos encaminados en pensar la modernidad. Como se puede suponer, todos están interconectados y son codependientes, porque a pesar de que Paz no era un filósofo, y no es sistemático en ese sentido, le interesaba pensar las relaciones entre la obra y el texto, y cómo se podían comprender ambas cosas, ya que para él es tan vinculadas. Si se cruzan todos los textos se puede dar cuenta de que lo que está operando Paz en

5 Es importante hacer notar que los planteamientos de Paz no se estancan en 1966, sino que se van a ir desarrollando paulatinamente. El libro en el que se puede encontrar claramente un avance en estos argumentos es en *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, de 1974.

su definición de crítica de arte es una conciencia de la modernidad (su definición) y su superación, en el sentido en que señala una imposibilidad de un momento sintético en una interpretación. Para poder hacer eso, parte de la noción de autonomía moderna,⁶ tanto del arte como de la crítica, en el sentido de autoconciencia del yo y de los límites de conocimiento para cuestionar cómo es que la obra de arte se resiste a cualquier interpretación cerrada y, por supuesto, a una predeterminación discursiva y temporal. La concepción de Paz respecto de la crítica de arte no se puede separar de su concepción de la modernidad porque, por un lado, es la modernidad la que permite la crítica, y por el otro, es la crítica la que permite una conciencia del ser en el mundo: una conciencia moderna. Es por ello que el planteamiento de Paz es complejo respecto del fenómeno del texto crítico y de su justificación dentro de su trabajo como escritor.

Precisamente, Paz va a pensar la relación entre obra de arte y texto crítico, relación que solo puede establecer pensando en, por un lado, la posibilidad creativa de la crítica (la crítica como creación) y en la criticidad del arte, dos fenómenos que parten del mismo principio: la observación de un fenómeno a partir de la sensibilidad. El resultado es, por un lado, la definición un juicio crítico como creativo (que crea a la obra simultáneamente a su presentación), independiente de la obra y autónomo en sí mismo, no explicativo pero indispensable a la obra, porque sin este la obra no podría ser definida como arte. Por el otro, una obra de arte crítica que produce el mundo al cuestionar la realidad.

Es precisamente en “De la crítica a la ofrenda” (un texto en el que también piensa la obra de Tamayo) en donde se puede ver todo ello. Ese ensayo está dividido en dos partes: la primera en la que el autor ofrece la relación entre crítica de arte y obra en esa coexistencia creativa. La segunda, la que habla respecto de la obra de Tamayo, define a toda obra de arte moderno como crítica y postula una teoría de la modernidad.

El objetivo de esa primera parte del texto es dilucidar cómo se puede pasar de una experiencia sensible a un juicio crítico, y qué consecuencias tiene este pasaje en relación con la crítica de arte y el sujeto que enuncia. Paz comienza su argumento diciendo que la primera relación que todo observador debe tener con una obra de arte es una experiencia estética (sensible) “que suspende capacidad razonante, paraliza la razón” y que no permite el razonamiento del juicio para luego preguntar: “¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas?” (Paz, “De la crítica” 265).

La repuesta que ofrece es que esa primera impresión, que suspende todo razonamiento, debe ser superada, y esa superación solo puede ser posible a partir de un

6 Tal vez el texto más interesante al respecto de la autonomía en Octavio Paz lo escribió Sofía Arredondo Lambertz en su tesis doctoral “La autonomía del arte en Octavio Paz” (2017). En ese orden de ideas, hay otro trabajo de grado doctoral que también procura exponer las ideas críticas de Paz: el de Raúl L. Miranda. “En la casa de la mirada: la crítica de arte de Octavio Paz” (2003).

juicio que esté de acuerdo, a su vez, con esa primera sensibilidad, es decir, un juicio que “solo añade más placer a mi placer” (Paz, “De la crítica” 265): uno que no es plenamente razonante pero que, en tanto juicio, no es pura sensibilidad. “Tal es el punto de partida de toda crítica” (265). El comienzo la crítica para Paz parte de una relación sensible con la obra y que fuerza, por decirlo de algún modo, a superar esa pura sensibilidad en el juicio, que más que ofrecer un conocimiento del fenómeno, es un autorreconocimiento de la sensibilidad, y en este punto se puede encontrar una coincidencia con el pensamiento kantiano. Recordemos que para Kant, el juicio de lo bello es puramente subjetivo, es decir, depende del sujeto y no del objeto. En ese sentido el juicio de lo bello siempre está en relación con los objetos, pero no en función del sentimiento de placer o pena, “sino en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación” (Kant, “Crítica del juicio” 209) y tiene “conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción” (Kant, “Crítica del juicio” 209). Esa es una de las ideas que va a tomar Paz de Kant, y que es muy importante para poder entender su argumento sobre la relación entre la obra y la crítica.

Así, el juicio de la obra queda sustentado entre la pura sensibilidad y el reconocimiento de esa sensibilidad por parte del sujeto a través de su juicio. Toda crítica debería reconocer que, en principio, está completamente predeterminada por el juicio de gusto, no por un ejercicio intelectual que está subordinado al gusto. La necesidad de juzgar está relacionada con añadir más placer del que ya ha producido la obra.

Pero el asunto no se puede quedar solo en la sensibilidad y en el autorreconocimiento del yo a partir de esa sensibilidad. Por eso, luego va a preguntar:

¿Pero si a la luz de la reflexión mi placer se evapora? Solo queda confesar un engaño de los sentidos. Me hicieron creer que una sensación fugitiva era duradera. Los sentidos pueden engañar. El juicio me enseña a desconfiar de mis sentidos y emociones. Pero los sentidos son irremplazables. El juicio no puede sustituirlos porque su oficio no es sentir. Tendré que adiestrarlos, hacerlos [...] más lúcidos. Oiré con la vista y con la piel, me cubriré los ojos. Todo, el mismo juicio, será tacto y oreja. Todo debe sentir. También pensaré con los ojos y con las manos: todo deberá pensar (Paz, “De la crítica” 265).

La relación que existe entonces entre el juicio y la sensibilidad es siempre complementaria, y una cosa no excluye a la otra porque el juicio permite poner en orden, si se quiere, a esa primera sensibilidad que puede ser traicionera. Así, y “aunque la crítica no destrona al sentir, se ha operado un cambio, el juicio ya no es criado sino compañero” (Paz, “De la crítica” 265). Esa idea es sustantiva porque la idea de un acompañamiento crítico se hace completamente explícita en este pasaje. La crítica debería acompañar la sensibilidad porque las dos son necesarias como operadoras del fenómeno estético.

En ese sentido, el juicio crítico “es” sensibilidad estabilizada en una textualidad que permite distinguir lo que es arte de lo que no. El contraste que establece Paz entre arte (obras vivas) y la industria cultural es muy ilustrador, porque muestra

cómo es que el juicio solo puede operar en relación con la verdad de las obras de arte y es el que permite ejercer una separación entre el verdadero arte y el falso. Así, el carácter de verdad de la obra no está sostenido solamente por la sensibilidad, sino por el razonamiento que permite establecer la separación entre lo verdadero y lo falso. Obra y juicio son entonces necesarios porque el carácter de verdad solo se puede manifestar en esa relación.

Sin embargo, la crítica no es solo una opinión sobre la obra, ni una interpretación de esta, porque al estar siempre sostenida por la sensibilidad, es al mismo tiempo producto de la obra y de la propia sensibilidad. Es por eso que todo juicio crítico solo es posible en una relación dialéctica entre el sujeto y el objeto, generando así una autonomía relativa de la obra en tanto su contemplación siempre me incluye a mí como sujeto del juicio y, como ya lo señalaba, es también un autorreconocimiento del sujeto que juzga. Eso solo puede ocurrir sin la intermediación de discursos que predeterminen el deber ser de la obra: en tanto la sensibilidad debe operar frente al fenómeno, lo constituye. Es una contemplación activa en la que el juicio crítico produce un texto que es a su vez una creación paralela a la obra, o como lo dice literalmente Paz, “la crítica es imitación creadora, reproducción de la obra” (“De la crítica” 266).

De esa manera, Paz reconoce que la crítica de arte y el fenómeno artístico no son fenómenos separados, sino que en la crítica siempre existe una identificación del sujeto con la obra, porque todo lo que puedo decir de ella se desprende de mi sensibilidad frente a esta. Así, la crítica no es una explicación de la obra de arte, sino más bien una narración de esa experiencia sensible. Es por eso que el texto crítico es paralelo a la obra, autónomo en sí mismo, pero correlacionado a ella, y debe ser, al mismo tiempo, creativo de la obra no como interpretación ni como opinión, sino como manifestación de la subjetividad frente al fenómeno: “La crítica no es la traducción en palabras de una obra como una descripción de una experiencia. La historia de unos hechos, una gesta, que convirtieron un acto en obra. Acto: obra: gesta. Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica” (Paz, “De la crítica” 266).

¿Por qué la crítica de arte no es una explicación o traducción? ¿Por qué hay que mantenerla como un texto aparte? La crítica se singulariza a través de la experiencia del yo en relación con la obra y no solamente en función de lo que la obra es. La obra, para que sea de arte, debe ser más que un hecho, más que una cosa. Debe convocar a una experiencia del juicio. Si no convoca esa experiencia no es obra de arte. En ese sentido, la crítica es consustancial a la obra, no solo porque permite identificar qué es arte, sino que esa definición de la obra solo puede operar en un sentido negativo. ¿Qué es la negatividad? Una imposibilidad de una definición definitiva.

No hay definitividad porque lo que propone Paz es que en tanto el juicio siempre es experiencia creativa, no puede llegarse a una síntesis interpretativa con un sentido fijo. No es solo que haya pluralidad de definiciones o de experiencias con la obra. Es imposible hablar “de” la obra. De lo único que se puede hablar es de “mi” experiencia con ella. La obra, así, es autónoma en relación con lo que yo pueda decir de ella. No

está predeterminada por nada, pero no podría ser sin el juicio crítico. Lo que está en juego en toda esta idea es precisamente la experiencia moderna de libertad, porque a pesar de que juicio y obra están en correlación, solo son posibles en tanto ambos son libres (autónomos), efectuados por sujetos igualmente libres.

Lo que hay que valorar es el lugar de la experiencia y la relación objeto-sujeto. La experiencia particulariza la obra, así como ella misma es ya una particularización del mundo. Pero esa experiencia particular solo es posible en forma de texto. Y el texto es igual de creativo a la obra en la medida en que yo la singularizo a ella, a través de mi experiencia. En ese sentido la crítica no es solo una opinión, sino que debe partir del dato sensible. Si no, es imposible escribir sobre la obra. Cuando Paz dice que “la obra también es mía”, tiene que ver con la manera en que mi experiencia siempre está en juego en el texto. Sin experiencia, “que es solo mía”, no habría texto, pero tampoco había obra de arte. En otras palabras, solo porque la obra de arte es autónoma convoca a una experiencia singular. Una obra que solo está en función de sí misma y no está en función de su carácter de mercancía.

La escritura del texto produce así una exacerbación de mi gusto, porque es un reconocimiento de la experiencia. En ese sentido, la posibilidad de la interpretación nunca puede ser una síntesis, sino más bien lo que reporta a la obra como obra es su apertura por las múltiples experiencias que convoca. La frase “lo único que queda es enseñar al espectador a que haga algo similar” (Paz, “De la crítica” 266) es que el texto que produce el crítico es tan singular pero tan abierto que otra experiencia podría a su vez producir un nuevo texto crítico, y Paz invita a que otros hagan una operación similar. Así, no hay nunca una interpretación definitiva. Lo único seguro sería la sensibilidad y el juicio crítico.

Ahora bien, en la segunda parte del texto Paz se encarga de describir la obra de arte moderno como crítica, en el sentido de que toda obra de arte moderno debe desprenderse de su inmediatez para volverse trascendente tanto en el tiempo (es atemporal) como en el espacio (es universal). Describir a la obra como crítica con el mundo, cuyo resultado es la apertura del mundo como imagen, le permite establecer una relación entre la obra y el texto, porque solo así tendrían un comportamiento análogo por su autonomía: no podría haber una crítica de arte si la obra de arte no fuera autónoma. Precisamente la obra de arte es autónoma porque establece una distancia crítica frente al mundo al que refiere. No niega el mundo al que pertenece, sino que lo abre, como veremos más adelante. Como el mismo Paz va a decir,

La obra de Tamayo [...] es tanto crítica como descubridora de realidades. [...] La creación implica una actividad crítica en diversos niveles: el artista está en una lucha con el mundo y en un momento a otro pone en tela de juicio la realidad, la verdad, o el valor de este mundo. Lucha con las obras de arte que lo rodean, contemporáneas o del pasado. Lucha consigo mismo y con sus propias obras (Paz, “De la crítica” 266-267).

Así, Paz describe el comportamiento del artista moderno en medio de una lucha que parte de una inconformidad con el mundo presente, pero también, porque reconoce su propia condición en el mundo, lucha consigo mismo y con su propio trabajo. Esa lucha con el mundo y consigo mismo siempre es productiva porque es creativa: la creación siempre parte de una lucha con el mundo y del reconocimiento del papel del sujeto en ese mundo. Precisamente, el mundo con el que es crítico el artista moderno es el que fue fundado por el muralismo mexicano, que para el poeta se había convertido en una escuela, o para ser más precisos, en un estilo.

Para Paz el artista debe entonces luchar contra los estilos que son los que normalizan la producción artística y la detienen. Ahora bien, y como se sabe, el estilo que es una característica formal, que para Paz se funda en un tiempo histórico específico, es “la forma de encarnación del espíritu y las tendencias de una época” (Paz, “De la crítica” 267). Pero el estilo, una vez fundado, puede moverse en diferentes contextos sin ningún arraigo, es decir, sería pura forma sin un contenido específico y puede adaptarse dependiendo de la conveniencia temporal. El uso acrítico de esas formas estilizadas es para Paz un problema, porque las obras pertenecerían más a la dictadura de la forma y de la moda y por ello no serían trascendentes. Lo que se necesitaría es, de nuevo, una lucha con el estilo, adoptarlo, pero de manera crítica, original. De esa manera, lo que un artista debe hacer para producir una obra crítica es luchar contra el estilo y obvio, no dejarse ganar.

El artista sobreviviente al estilo es aquel que antepone su mirada a la estereotipación de las formas con las que convive, separándose de la tradición a la que pertenece. Esa mirada, que se sirve del estilo pero que ya no está predeterminada por este, es una mirada sensible al mundo que es nueva, porque depende de la sensibilidad directa del artista, sin ningún filtro ideológico que se le anteponga. Así, la separación de la noción de estilo es fundamental: en tanto el estilo configura una afirmación de lo artístico moderno, la lucha contra el estilo es una lucha contra la vieja idea de lo moderno en el arte que inaugura otra a través de la observación del presente, que siempre es sorprendente y nuevo.

En este punto se establece una relación entre la creación del texto crítico y de la obra de arte porque los dos dependen de la mirada. Pero la mirada del artista moderno es una mirada singular porque no es solo una mirada curiosa, sino también fundante, una mirada despojada de toda intermediación, que penetra en el mundo y lo muestra como verdaderamente es. Es un desvelamiento del mundo por la imagen de la obra. Así, para Paz siempre existe una tensión entre lo nuevo y lo viejo, entre lo establecido y lo que está por venir. Un artista moderno es el que puede identificar esa tensión y separarse de lo viejo para inaugurar, desde su crítica, una forma nueva. Pero lo interesante en el argumento es que ese conflicto siempre está presente y nunca se resuelve. Si se resolviera, el artista dejaría de crear porque es ese conflicto el que permite que la creación avance. Si elimina el conflicto, lo que eliminaría sería la crítica. Pero solo puede haber crítica en el conflicto interno de la creación de la

obra, desvinculándolo de la tradición, del mundo y del sujeto que la crea, es decir, de nuevo, una obra autónoma.

Aquí es donde se puede ver la teoría de la modernidad que Paz está intentando mostrar a través de la obra de Tamayo, porque para él lo moderno no es un estilo, sino una aventura, es decir, una experiencia del mundo. En este sentido lo moderno no tiene una forma definida, sino que, en tanto esa experiencia del mundo parte de un conflicto particularizado por el artista desde su experiencia, siempre es una variación. Lo que surge es una tensión entre esa particularización de la mirada del artista que lo hace ser quien es, y el mundo que crea en la imagen, del que él hace parte pero que ya no sería idéntico al artista. No es la imagen del mundo del artista, es la imagen del mundo visto por el artista, que son dos cosas muy diferentes, porque la primera tendría que ver con una anécdota y la segunda con su carácter universal. De nuevo, lo que se produce es una obra autónoma.

La obra de Tamayo se despliega en dos direcciones: 1. Guiado por el instinto es una búsqueda por la mirada original. 2. Crítica del objeto, es decir, búsqueda de la realidad esencial. No hay dispersión porque los dos caminos se cruzan. La crítica, la pintura intelectual, es una suerte de vía negativa. Es un ejercicio acético destinado a encauzar al instinto más que a domarlo. Gracias a la crítica, no a pesar de ella, Tamayo sigue siendo un pintor instintivo. El instinto lleva a Tamayo a un arte directo (Paz, "De la crítica" 270).

En la pintura de Tamayo siempre aparece una relación dialéctica que se cruza pero que no se resuelve. Es negativa. En tanto la pintura de Tamayo es crítica, esa crítica debe ser negativa. En este punto se hace evidente la doble relación de la obra de arte crítica y el texto crítico: ambos parten de la observación directa, ambos son creativos, ambos son autónomos. La diferencia clara es que el artista se enfrenta con el mundo de forma directa, y el crítico con la imagen que crea al artista.

Como es obvio, esta noción de autonomía de la cual depende el ejercicio crítico debería producir un sentido y una forma de comprensión que van más allá de una única interpretación definitiva. Esta imposibilidad de interpretación definitiva (la imposibilidad del momento de síntesis) en relación con la autonomía la va a desarrollar mucho más en otro ensayo, llamado "Presentación de Pedro Coronel", en el que también aparece la idea de la significación, como veremos en seguida.

El momento de la autonomía de la obra de arte

En general Paz considera que la obra es irreductible a un único significado, y esto se debe a su condición autónoma en tanto es un lugar de encuentro de miradas: la del artista y la del espectador. La autonomía en este caso aparece como un momento de apertura y cerrazón que permite que la obra tenga una lógica interna, pero al

mismo tiempo una relación tripartita con artista y el espectador, es decir, para que se pueda producir una interpretación la obra se debe abrir a la vista, pero cuando el espectador intenta asir un significado, la obra se vuelve a cerrar para volver a ofrecerse a la vista, permitiendo así un nuevo sentido. Esa tensión entre apertura y cerrazón impide cualquier clausura de los significados. Pero también cualquier clausura de la obra en el tiempo y en el espacio, porque en tanto ofrecimiento indeterminado a la vista puede comprenderse más allá de las fronteras con las que fue hecha. Es por eso que se puede hablar de ella en cualquier momento histórico y en cualquier contexto, sin limitaciones.

El propósito de Paz es señalar que el sentido de la obra no está “dentro” de la obra ni que dependa de lo que quiere “decir” el artista, sino más bien que su sentido siempre se mantenga en una relación, abierto. Y esa apertura depende de la distancia que convoca cada obra cada vez que es vista, porque no se puede acceder plenamente a ella. De esta manera, se niega cualquier impostura y “uso” de la obra con otros fines que no tengan que ver con el arte mismo. Es por ello también que se niega a considerar a la obra de arte como solamente mercancía. De nuevo, el “decir” de la obra no estaría en el ámbito de la comunicación, sino más bien en el de la experiencia. Una experiencia moderna.

Precisamente, el pensamiento de la obra como un “campo de *re-conocimiento*” (Paz, “Presentación” 361) no solo le permite establecer a Paz el sentido del arte, sino el del sujeto que ve, porque allí es que se puede afirmar como tal, dándole al arte un lugar central dentro de la vida. Pero ese *re-conocimiento* no es colectivo, sino que se da a partir de relaciones individuales en la relación tripartita que señalé más arriba (artista-obra-espectador/a), porque si no fuera así la obra no podría ser universal y solo tendría un sentido particular, convirtiéndose en pura comunicación o en mercancía. Para Paz,

El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra *dice*; cada una, cuadro o poema, es un decir en potencia, una inmanencia de significados que solo se despliegan y encarnan en la mirada ajena. Sin ojos que lo miren no hay cuadro. Y sin cuadro no hay esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendrían, literalmente nada que ver. Hacemos las obras y después ellas nos hacen. Coronel concibe la pintura como una constelación de significados, como un lenguaje. Solo que se trata de un lenguaje que, apenas se constituye, apenas se transforma de materia bruta en materia animada, recobra su autonomía y se desprende del creador. Si Coronel no es un médium, es un medio. La pintura, la poesía, se sirve de Coronel para manifestarse. La relación de este artista con la pintura es erótica, mejor dicho, amorosa, en el sentido en que reconoce la existencia de la obra como una realidad autónoma. La obra no existe sin Coronel pero sin la obra no existe Coronel. El cuadro le da (nos da) otra existencia. Si el espectador desea penetrar en la pintura de Coronel, debe reproducir esta relación perpetuamente creadora. El secreto de una obra reside tanto en ella como en quien la contempla (Paz, “Presentación” 361).

Pero, cómo entender a la obra de arte sin esa predeterminación que le inquietaba tanto a Paz. La única manera era identificar a la obra de arte como una presencia que aparece. Y ese reconocimiento se da a la vista como aparición. No hay otra posibilidad. En el ensayo llamado “Pinturas de Rodolfo Nieto” es donde se puede ver el desarrollo de esa idea. Y es que la noción de aparición es sustantiva, porque si fuera de otro modo, se predispondría a la obra “como” arte, previamente a su presentación a la vista: la obra se debe presentar, aparecer como tal, es decir, como autónoma. De nuevo el eje central del argumento de Paz es la vista, el ejercicio de la sensibilidad. Sin él, no se podría distinguir una obra de arte de otra que no lo es. En ese punto se regresa al principio de toda crítica de arte que depende, como ya se ha dicho, de la experiencia sensible. Pero en el texto sobre Nieto hay un avance en el argumento si se compara con el ensayo sobre Tamayo escrito 3 años antes, que tiene que ver con la manera en que considera la imagen del arte y en donde radica su presencia.

Para Paz, “la esencia de la pintura es la presencia” (Paz, “Pinturas” 384). Esa definición de “esencia” es muy sugerente porque, en primer lugar, llama a una simultaneidad entre la obra y quien la ve, y en segundo lugar, asume que la esencia aparece a la vista de forma intempestiva. Pero, entonces, qué sería esencia y qué presencia. Para poder responder estas dos cuestiones, Paz vuelve a hacer alusión a la noción de distancia crítica, que es fundamental para poder pensar en una crítica a la realidad del mundo inmediato a través del arte. Para Paz el mundo está cada vez más lleno de información, de mensajes y de objetos.

La industria lanza todos los días combinaciones de formas, sonidos y colores que de esta o aquella manera nos invitan a usar las cosas; y con pareja abundancia, por todas partes se levantan muros y letreros que nos advierten: no hay paso. Alto y adelante, obstáculos y convites, constituyen un sistema de señales. Y todo está a la vista. Sólo que la distancia entre las cosas y el hombre que es lo que hace posible la visión y la reflexión, ha cesado prácticamente de existir. [...] mundo abigarrado de signos, más que de imágenes, del que ha desaparecido aquello que podemos contemplar sin miedo de ser poseído o sin avidez de poseer –aquello que no se gasta con el uso: las presencias. Nadie sabe dónde se han ido pero todos sabemos que se fueron por el mismo hoyo que se tragó las esencias- (Paz, “Pinturas” 385).

Ante la saturación de información del mundo (signos) se genera una confusión por la ausencia de distancia. El mundo está lleno de información y de las imágenes producidas por la industria (cultural) que supedita todas las imágenes a un consumo. Las presencias se resisten a ser consumidas porque su consumo es inagotable al darse solo a la vista. En ese sentido, una presencia está completamente fuera del ámbito de las mercancías y, por lo tanto, establece una distancia con el mundo porque solo se dan a la vista y nada más, es decir, aparece de nuevo la noción de autonomía.

En efecto, para Paz la pintura contemporánea hace notar esa situación, nos la hace visible al intentar introducir de nuevo las presencias en el mundo y le da “al hombre la posibilidad de verse a sí mismo como un inagotable surtidor de visiones” (Paz, “Pinturas” 385). En ese sentido, la pintura aparece como una presencia que produce un distanciamiento entre el ser humano y el mundo, que le hace posible ver de manera crítica.

Pero de nuevo habría que preguntar en qué sentido es esencial esa presencia. Sería una esencia no-esencial, porque no depende solo de la cosa misma, sino más bien de la relación entre el artista y el mundo, y entre el espectador y la pintura. La esencia aparece como presencia en la pintura porque singulariza la imagen del mundo y lo muestra como lo que es: no como lenguaje, sino como aparición. Una apariencia que estaba oculta y que solo el artista, con su particular visión, puede sacar a la luz. Así,

La pintura no es sino una manera de conjurar esa presencia que se esconde en cada cosa y en cada ser, que no está en ninguna parte y que nos sale al paso en los lugares y en los momentos más inesperados. Nieto ha puesto sus grandes e incalculables dones de pintor al servicio de su visión interior. La presencia –no la que inventamos sino la que descubrimos, la que llevamos dentro– está a punto de aparecer en estos cuadros (Paz, “Pinturas” 386).

Estas afirmaciones parecen un contrasentido porque, ¿cómo una presencia puede ocultarse en el interior si se ofrece a la vista? Estas ideas son tomadas particularmente del “Origen de la obra de arte” de Heidegger (1996), quien explica la esencia del arte en términos de los conceptos de ser y verdad. En ese texto, Heidegger describe la capacidad del arte para establecer una lucha activa entre “Tierra” y “Mundo”. “Mundo” representa el significado que se revela. “Tierra” sería algo así como el trasfondo sobre el que emerge todo “mundo” significativo, es decir, que es inteligible o “está a la mano”. La obra de arte es inherentemente un objeto de “mundo”, ya que crea un mundo propio; nos abre a otros mundos y culturas, así como a mundos del pasado o a mundos sociales diferentes. Sin embargo, la propia naturaleza del arte apela a la “Tierra”, ya que el arte siempre refiere a los materiales utilizados para crearlo, así como al trasfondo implícito al que alude. De esta manera, “Mundo” está revelando la ininteligibilidad de la “Tierra”, y por lo tanto admite su dependencia a esta. Esto nos recuerda que el ocultamiento es la condición previa necesaria para el desocultamiento (Aletheia), es decir, la verdad. La existencia de la verdad es producto de esta lucha que tiene lugar dentro de la obra de arte.

Precisamente allí radica la complejidad de todo el argumento de Paz. La presencia solo puede estar oculta, porque si estuviera a la vista, solo haría parte del mundo de las mercancías y de los signos como lenguaje. Hacerla aparecer es el objetivo de los artistas: el hombre como un “inagotable surtidor de visiones”. En ese sentido, la noción de autonomía y la de apariencia son consustanciales.

Así, la apariencia sale a la luz. Como se puede notar, la condición de la presencia que describe Paz tiene que ver con una especie de suspensión del sentido

del mundo ante una incalculable acumulación de información que se produce en el mundo contemporáneo. De esta manera, el trabajo de la visión vuelve a ser central en el argumento porque es esta la que permite una separación, un tiempo sostenido, reflexivo, crítico, en comparación con las otras imágenes que se producen. La aparición no produce una distancia, sino una suspensión temporal y un reconocimiento de mundo como lo que es.

Ahora bien, todas estas ideas van a derivar de nuevo en la noción de ruptura que va a volver a abordar en el ensayo “El precio y la significación”. La ruptura para Paz es un momento posterior –pero a la vez anterior– a la modernidad, un asunto que pone de nuevo a la temporalidad del arte (su pertinencia al tiempo) como eje argumental. Pero también esta ruptura está en una relación tensa entre lo universal y lo local. Para poder establecer esta noción de ruptura, es decir, esta nueva noción de modernidad (una suerte de posmodernidad), establece una nueva narración que para ese momento era novedosa. Dicha narración está construida a partir de otra idea fundamental: la de influencia.

Paz reconoce que para que exista el arte debe haber influencias. Pero esas influencias son más que una imitación; la influencia es un reconocimiento de un arte anterior, pero también es una distancia de este a partir de su crítica. Lo que se toma no es la forma (el estilo), sino más bien su fuerza, su voluntad, su estímulo para producir un arte diferente al anterior, pero que al mismo tiempo desarrolla algunas de las premisas aprendidas de este. Al hacer eso, lo que se produce es un arte que se arraiga al territorio pero que es a la vez universal, un arte que va hacia adelante pero también remite al origen. Así, la ruptura no es una pura diferencia, sino más bien un retorno que pone en juego la noción de origen y de tiempo.

El ensayo “El precio y la significación” está dividido en 3 partes. La primera refiere constantemente a las ideas de su ensayo escrito en 1950 sobre Tamayo para volver a afirmar que él nunca ha estado en contra del muralismo mexicano, pero sí de un arte lleno de ideas preconcebidas y de ideologías, y que la potencia del muralismo no está en su ideología, sino en “verlas como visiones del mundo” (Paz, “El precio” 322), “verla con los ojos puros” (322). Además, recuerda que la pintura mural no fue consecuencia de las ideas revolucionarias del marxismo (así hayan dicho eso Rivera y Siqueiros), sino de un conjunto de circunstancias históricas llamadas Revolución mexicana.

Sin la Revolución no hubieran existido esas obras. Sin esas obras la Revolución no hubiera sido lo que fue. Pero “el muralismo fue ante todo un descubrimiento del presente y del pasado de México” es decir, la conciencia de una identidad, o como el mismo Paz reconoce, el descubrimiento de una “tradición”. Esa fundamentación identitaria va a ser necesaria porque es lo que permite tener una conciencia del tiempo propio. Sin embargo, y acá es donde el asunto de la influencia empieza a argumentarse, para Paz “el descubrimiento de México se realizó por la vía del arte moderno de occidente. Sin la lección de occidente Rivera no hubiera podido ver el arte indígena” (Paz, “El precio” 322). Lo que enseñó el arte de Occidente a los mu-

ralistas fue a mirar el mundo de otra manera, directamente, y le ayudó a separarse de esas ideas preconcebidas que venían del siglo XIX y que se habían anquilosado en el porfirismo.

Sin embargo, es la segunda parte del ensayo la que modifica radicalmente la narrativa respecto de las “influencias” entre el arte norteamericano, mexicano y europeo, algo que es crucial en la manera de comprender la obra de arte más tradicional que no concibe la relación entre esas tres tradiciones. Lo interesante es que en esta parte del texto habla específicamente del arte norteamericano, porque es en ese contexto en que se produce por primera vez la ruptura, que para Paz es el movimiento artístico que se conoce como expresionismo abstracto. En ese sentido, los “verdaderos discípulos de los muralistas no son sus seguidores sino los que se atrevieron a penetrar a nuevas comarcas” (Paz, “El precio” 323).

En primera medida reconoce que la influencia del muralismo hacia el arte estadounidense se ejerció en la década que antecede a la Segunda Guerra Mundial, ya que muchos de los expresionistas norteamericanos fueron alumnos de los muralistas mexicanos: Jackson Pollock, Isamu Noguchi y Philip Guston tomaron clases o fueron asistentes de Rivera, Orozco y Siqueiros. Además, y a pesar de que en el Armory Show de 1913 en el MoMA exhibió principalmente obras de los artistas europeos, “las experiencias de vanguardia europea no fueron asimiladas inmediatamente por los angloamericanos y hubo que esperar 25 años para que fructificaran” (Paz, “El precio” 323), es decir, la influencia no fue directa, sino que pasó primero por el muralismo mexicano para que fuera posible. Pero a su vez, los artistas mexicanos no hubieran sido lo que fueron sin esa experiencia de la modernidad artística europea.

Paz afirma –siguiendo a Gregory Ashton– “que por esos años los artistas norteamericanos estaban obsesionados con un arte que fuera nuevo y americano” (Paz, “El precio” 323). Se recordará, y a pesar de que Paz no lo nombra, que ese es el momento de la gran depresión, en el que en Estados Unidos se comienza a pensar en una unidad nacional para salir de la crisis económica. Para Paz, esa obsesión hace que los artistas de ese país miren hacia México, que fue el primer país de América en generar esa identidad artística en relación con el contexto a partir de una ideología definida, sustentada en el marxismo y que, a diferencia de los artistas soviéticos –estalinistas– habían adoptado algunas de las invocaciones de vanguardia europea. Precisamente por esa época Roosevelt comisiona pintura para decorar muros a artistas como Gorky, de Kooning, Gottlieb, Pollock, todos ellos artistas que después van a ser protagonistas del expresionismo abstracto.

En este caso, “la pintura mexicana cobró como un estímulo y no solo como un modelo” (Paz, “El precio” 323), y pone el caso de la relación que se estableció entre Siqueiros y Pollock. El primero le muestra al segundo la espontaneidad y las posibilidades del accidente. La idea de estímulo es crucial en este punto porque se ve como un elemento activo que es lo que permite el acto creativo, lo que permite la ruptura. Sin estímulo no habría movimiento hacia otra situación.

Ahora bien, para Paz, luego de la década de la influencia mexicana –que va del 20 al 30– sigue la época de la ruptura, hacia 1940, año en el que la Federación de Pintores y Escultores se declaró contra el arte social, especialmente contra el nacionalismo “que niega la tradición universal, base de los movimientos artísticos modernos” (Paz, “El precio” 325), pero fue el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial el que pone fin a las ideologías, provocado por un cansancio de la propaganda y de las versiones simplistas de realidad. Los artistas norteamericanos mostraron entonces una libertad de espíritu y desafiaron el paternalismo estatal en pro de un individualismo. Así, Paz reconoce que el arte norteamericano para la segunda mitad de la década de los 40 es una ruptura brusca con el muralismo mexicano. Pero entonces, si la idea de influencia es crucial, qué es la ruptura.

Lo que plantea el autor es que el arte norteamericano continúa con la idea de encontrar un arte universal, americano, primitivo y de nuestra época, ideas que a simple vista parecen contradictorias entre sí. Sin embargo no lo son.

La idea, no formulada enteramente es: América ha llegado a la universalidad y toca a sus aristas expresar esta nueva visión universal. Como todas las visiones nuevas o revolucionarias, la de estos pintores es al mismo tiempo una antigüedad no histórica. Esa nueva visión es la original o primitiva. Así su arte es la culminación de la modernidad, y simultáneamente, la expresión de ello que está antes de la historia. Doble rebelión: contra Europa símbolo de la historia; contra el nacionalismo primario de sus antecesores (Paz, “El precio” 326).

Este párrafo es ilustrativo de todo lo que he dicho hasta el momento y sintetiza bastante bien la postura y relación entre los otros ensayos a los que he referido. La ruptura tiene que ver con el tiempo y el espacio. Pero esta no se podría manifestar sin una búsqueda individual, no ideologizada, que se atiene a una observación del mundo inmediato de forma directa. La enseñanza de la modernidad, que es la observación directa del mundo a partir de una sensibilidad que está atenta a su entorno, produce a su vez una obra autónoma, desvinculada de cualquier predeterminación y libre, consciente de su posición en el mundo que afirma así su identidad.

Pero con esa enseñanza, hay una superación: la obra de arte aparece entonces a la vista, como algo indeterminado, es decir, original, primitivo, en el sentido de que la misma visión es la que permite esa operación. Así, la obra se ve arrojada a un tiempo indeterminado en ese aparecer que solo se puede dar con la presencia tanto del mundo como de la obra. Esa superación temporal, original, es la superación de la modernidad como pensamiento materialista por un lado, y de las ideologías por el otro. Como punto culmen de la modernidad, la pintura (norteamericana) manifiesta esa superación como imagen, en la que se acumulan todas esas experiencias que son reconocibles allí, en la presencia de la obra.

Las consecuencias de esto son fundamentales, no solo para la consideración de la obra de arte sino para la crítica de arte, porque sería esta la que permite dar

cuenta del fenómeno del arte a través de los textos. La crítica de arte no sería solo el momento de singularización de la experiencia del arte a partir de la observación de la obra, cuyo producto sería a su vez una creación paralela, sino la posibilidad de dar cuenta de que esa superación de la modernidad ya está operando como suceso inteligible, es decir, un momento de la autoconciencia del yo que afirma su identidad por fuera de cualquier determinación histórica e ideológica: un sujeto completamente libre. Desde esa perspectiva, el arte ocupa un lugar fundamental en el pensamiento de Paz, porque sería uno de los lugares en donde esa liberación sería posible. El texto crítico es la evidencia de ello.

Por supuesto, luego de las consideraciones sobre el arte de ruptura norteamericano, Paz va a decir que el arte de ruptura en México aparece en la década del 50, que describe como una “nueva era” luego de un “periodo vacío”, entre 1940 y 1950. Durante la década de 1950 la ruptura se consuma por la intervención decisiva de un grupo de jóvenes artistas, el rompimiento con el academicismo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura por parte de artistas europeos como Felguérez, Rojo, y Carrillo.

No es casual, luego de desarrollar esa idea de ruptura, que vuelva entonces a pensar en la idea de significado de la obra de arte, pero esta vez bajo un peligro: el del mercado, que no solo aplana todas las obras de arte bajo la misma significación: su precio. Para Paz, muchas de las obras que se comenzaron a producir en la década de los 60 solo responden a la moda y al mercado, y el sentido contestatario moderno, la subversión, fue asimilada e incorporada al mismo sistema de legitimación. Describe a esas obras como “monstruos inofensivos” que se parecen en todas partes del mundo, “extirpando” la originalidad de la obra. Lo que hace el mercado es poner a circular obras (hechas en fábricas) como signos por todo el mundo, pero ya no hay un verdadero significado en ellas, sino que se cancela la pluralidad de sentidos.

El mercado suprime a la imaginación: es la muerte del espíritu. El mecenas, el estado el partido no siempre han mostrado buen gusto. El mercado ni siquiera tiene mal gusto. Es impersonal es un mecanismo que transforma en objetos a las obras y los objetos en valores de cambio. Los cuadros son acciones, cheques al portador. El mercado no tiene principios; tampoco preferencias: acepta todas las obras, todos los estilos. No se trata de una imposición. El mercado no tiene voluntad. Es un proceso ciego cuya esencia es la circulación de objetos que el precio vuelve homogéneos. En virtud del principio que lo mueve, el mercado suprime toda significación: lo que define a las obras no es lo que dicen sino lo que cuestan (Paz, “El precio” 335).

Así, el verdadero peligro de la relación precio-significación es la cancelación del arte en la medida en que no se puede pensar ya en la relación con la crítica como consecuencia del mercado. La cancelación de toda significación por parte del mercado es la debacle del sentido para Paz, porque suprime la experiencia particular y así no puede ya generarse ninguna relación ni con el sujeto ni con la colectividad, es decir, ya no

había permanencia del sentido en el texto, que es lo que en el fondo le interesa. Es por ello que el texto crítico es tan importante para Paz, no solo como acompañante de la obra sino como reconocimiento de la propia sensibilidad hacia el mundo.

Baudelaire como partida y como llegada: sobre una suerte de posmodernidad

Es importante señalar que todas estas ideas se concretan y desarrollan una vez más en un texto escrito en 1967 sobre Baudelaire, llamado “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en el que, desde mi perspectiva, Paz se presenta como un continuador del pensamiento baudeleriano, pero lo desplaza hacia una reflexión sobre la situación del arte en 1967 y lo ajusta hacia una suerte de teoría de la posmodernidad: si Baudelaire es el poeta/crítico moderno, Paz sería entonces el poeta/crítico posmoderno. El ensayo es de interés no solo por la clave estructuralista⁷ con la que Paz lee los textos de Baudelaire, sino porque reelabora la noción de ruptura desde el pensamiento del poeta, volviéndolo determinante para el concepto de crítica.

El objetivo es pensar en un arte que a la vez que supera su propia condición moderna permite generar una crítica al presente desde el arte y del texto, dos asuntos que para Paz son indisolubles. Así, un arte que es crítico no puede pensarse sin una decodificación textual que permita su socialización en común, volviéndolos codependientes en un sistema de signos. En ese sentido, la crítica es necesaria a la obra moderna tanto en su constitución como en su relación con el mundo. Además, el argumento de Paz tiene que ver con la transformación de la crítica para 1967 y se ve en la necesidad de ampliar las ideas que ya se encontraban en “El precio y la significación”, porque para que una obra de arte sea crítica debería aludir, por un lado, a su condición moderna, y por otro, al sistema de consumo que neutraliza las cadenas de significación a favor de su condición de mercancía. Además, en este ensayo se da la licencia de imaginar un arte por venir: uno que prescindiera incluso del objeto y que se presente como puras relaciones para poder pensar, así mismo, en una nueva comunidad posible agrupada ya sea alrededor de la fiesta o de la contemplación. Me gustaría entonces mostrar ese desplazamiento.

En la primera parte del ensayo Paz procura pensar en la relación entre obra pictórica moderna y lenguaje crítico, porque para él Baudelaire introduce un desplazamiento en la interpretación del arte al considerar ya no “la imagen de la historia ni la de la filosofía”, sino la relación de colores que se muestran allí. Esa relación de colores implica a su vez una operación de traducción que solo puede ser realizada a través del lenguaje, ya que ella misma es lenguaje. Así, “la idea de lenguaje contiene a

⁷ Se sabe que Octavio Paz tuvo una gran influencia del estructuralismo, en particular de Claude Lévi-Strauss, sobre quien escribió el libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*.

la de traducción: el pintor traduce la palabra en imagen –el crítico es poeta que traduce en palabras las líneas y colores–” (Paz, “Presencia y presente” 43). Esa operación de traducción no es otra que una transmutación que transforma signos no lingüísticos en signos lingüísticos y viceversa, y produce a su vez una nueva obra que es una metáfora de la original. Así, pintura y lenguaje son análogos en su operación; lenguaje: combinación de sonidos; pintura: combinación de líneas y colores.

Así, “la pintura sigue las mismas reglas de oposición y afinidad que rigen el lenguaje. En un caso se producen formas visuales, en el otro formas verbales. Como la palabra, depositaria de una gama de sentidos virtuales, uno de los cuales se actualiza en la frase de acuerdo con su posición dentro del contexto, el color no posee valor por sí mismo: no es sino una relación” (Paz, “Presencia y presente” 44). Como se puede ver, tanto la obra de arte como el lenguaje tienen un comportamiento estructural, ya que sus elementos no se pueden entender de forma aislada, sino que su sentido depende de las relaciones que se puedan establecer entre sus elementos. Pero aún más importante es que el sentido de la obra, es decir, “el tránsito entre lo sensible a lo inteligible” no está al interior de la pintura, sino en su exterior, y se despliega en un universo no pictórico. De esa manera, “el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentra su significación en otros sistemas” (Paz, “Presencia y presente” 44).

Que la significación de la obra no se encuentre en su “interior”, sino en sus relaciones exteriores, hace que la observación y la textualidad cambien de forma necesaria porque ya no se considera que la obra expresa, enseña o cuenta algo, sino que su sentido depende de las operaciones que se pueden ver, literalmente, en su superficie. Así, la obra adquiere un estatus completamente diferente porque ya no opera como una sustitución de la realidad o una representación, sino que es ya un objeto que demanda una interpretación en esa cadena de signos. Paz divide entonces las obras de arte en dos: las primeras dependen de la representación, es decir, las que remiten a objetos reales o imaginarios en lo que muestran por medio de relaciones entre colores y líneas. El universo de estas obras son “todas las obras pictóricas de todas las civilizaciones, salvo las puramente ornamentales y las del periodo moderno” (Paz, “Presencia y presente” 44). Para Paz, desde Baudelaire se rompe con la representación para dar paso a la presencia ya que los elementos pictóricos aspiran a significar por sí mismos, es decir “la pintura no teje una presencia: ella misma es presencia” (45).

Así, lo que introduce Baudelaire es una ruptura con la representación abriendo un camino doble que puede ser también un “abismo”: por un lado la pintura cancelaría el lenguaje arrojándose al mundo de los objetos; el segundo, que es el que sigue Baudelaire (y de paso Paz), es considerar a la pintura como lenguaje. Precisamente esa es la ruptura que desde 1950 Paz estaba procurando elaborar y que se va a concretar de forma sistemática en este ensayo sobre Baudelaire: la ruptura no es otra cosa que la desaparición de la representación a favor de un arte como lenguaje. Las consecuencias de ello son fundamentales para la crítica de arte porque cambia tanto el estatus de la pintura como la concepción del crítico. En palabras de Paz,

al renunciar a la representación que la significaba, la pintura se convierte en haz de signos proyectados en un espacio vacío de significación. El antiguo espacio habitado por la representación se despuebla o mejor dicho, se cubre de enigmas: ¿qué es lo que dice la pintura? Las relaciones entre el espectador y la obra sufren una inversión radical: la obra no es respuesta a la pregunta del espectador sino que se vuelve interrogación. La respuesta (o sea, la significación) depende del que contempla el cuadro. La pintura nos propone una contemplación –no de lo que muestra sino de una presencia que los colores y las formas evocan sin jamás manifestar del todo: una presencia realmente invisible. La pintura es un lenguaje incapaz de decir, salvo por omisión y alusión: el cuadro nos presenta los signos de una ausencia- (Paz, "Presencia y presente" 46).

La operación que describe Paz en este párrafo es significativa porque al pensar a la pintura como lenguaje, es decir, como presentación, la convierte en una pregunta que se ofrece siempre al crítico de forma indeterminada, permitiendo consecuentes aperturas y cierres del sentido en función de múltiples textualidades. Lo que ello posibilita es un sentido múltiple que nunca es definitivo, aludiendo de nuevo a la libertad que se expresa como presencia en la relación obra-sujeto.

En la segunda y tercera parte del ensayo Paz va a describir otra característica de la ruptura que es una consecuencia directa de la noción de la pintura como lenguaje: el tiempo trastocado del arte moderno. Como hemos visto, esa idea ya la venía elaborando Paz con anterioridad, pero es en este ensayo en que aparecen tal vez con mucha más potencia. Considerar el arte como presencia y no como representación trae consigo, como es obvio, una variable temporal: si el arte aparece en esa presencia solamente puede ser considerado como novedad, porque si no fuera así, estaría fundado en una concepción de eternidad desde el principio de la cual se derivarían las otras obras. Así, la ruptura (moderna) es para Paz siempre una que asegura la continuidad: "una novedad que reintroduce en el presente un principio inmemorial" (Paz, "Presencia y presente" 49).

Esa sería por principio la contradicción más grande de la pintura moderna (de la ruptura) en el sentido de que la modernidad siempre es una búsqueda constante del cambio, pero al hacer eso siempre aparece como una fundación del presente como presencia y como una pluralidad, y en ese sentido se vuelve una crítica del tiempo y de la misma modernidad. Así, la modernidad nace como una contradicción de principio, y es por ello que es tan difícil definirla: es una crítica y a la vez afirmación. Permite ver su condición y simultáneamente la ejecuta. Como lo va a señalar Paz, "del mismo modo que la crítica se vuelve creadora por la analogía, la creación también es crítica por ser histórica. En lucha constante con el pasado, el arte moderno está en lucha consigo mismo. El arte de nuestra época muere y vive de modernidad" (Paz, "Presencia y presente" 49).

En la cuarta parte del ensayo Paz pretende repensar las premisas de Baudelaire porque para él, "la situación de 1967 es tanto la negación de 1860 como su resul-

tado” (Paz, “Presencia y presente” 51). Paz identifica que para 1967 se ha llegado a una situación de crisis en la que la constante transformación y su necesidad se ha convertido en la regla, es decir, la refutación del cambio, llegando así a un momento de inmovilidad y repetición, provocando que la modernidad termine por negarse a sí misma: “la vanguardia de 1967 repite las gestas y los gestos de la de 1917” (51). Así declara que “vivimos el fin de la idea de arte moderno” (51). La solución que ofrece es que los artistas y los críticos deberían regresar a las premisas que había señalado Baudelaire en el siglo XIX, es decir, una crítica a la tradición; una tradición en la que ya se había convertido el arte moderno para esas fechas. El problema de fondo es, de nuevo, que ve una sustitución del sentido de la obra por su carácter de mercancía. Los artistas y los críticos, para realizar una crítica a la estética de la modernidad, deben entonces hacer una crítica al mercado y del carácter mágico-mercantil de la obra, que son los factores que han cancelado el sentido del arte, convirtiéndolo en meros objetos de cambio.

Para el poeta, los objetos que son intercambiables ya no representan la fundación de un sentido como lenguaje. Como ejemplo de esa crítica que a él le parece pertinente nombra al Groupe de Recherche d’Art Visuel⁸ (GRAV), un grupo que cuestiona varias de las premisas del arte moderno: vuelven al trabajo en equipo; sustituyen el taller por el laboratorio; reemplazan la producción artesanal por la investigación; transforman la idea del maestro patrón por el de asociación de artistas y ponen en el centro de sus preocupaciones a la imaginación. Todo ello provoca que “la obra se disuelve en la vida pero la vida se resuelve en la fiesta [...] Se trata de encontrar, a través de las máquinas, una forma colectiva de consumir y consumir el tiempo” (Paz, “Presencia y presente” 53).

Sin embargo, esa forma festiva que se puede ver en el GRAV no es la que le interesa particularmente a Paz, y va a proponer otra que tiene que ver con el fin del “objeto de arte” y el de la concepción del arte como mera producción de objetos. “La fiesta que yo sueño no solo sería repartición y consumación del objeto sino que, a diferencia de la de los primitivos, no tendría objeto: ni conmemoración de una fecha ni regreso al tiempo original, sería [...] disipación del tiempo, producción de olvido” (Paz, “Presencia y presente” 53).

8 Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) (Grupo de Investigación de Artes Visuales) fue un grupo de artistas que residían en París, conformado por once personas: François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio García Rossi, Yvaral, Joël Stein y Vera Molnár, quienes adoptaron el concepto de Victor Vasarely de que el artista único ya no era vigente y que, según su manifiesto de 1963, apelaba a la participación directa del público con influencia en su comportamiento, en particular mediante el uso de laberintos interactivos. GRAV estuvo activo en París desde 1960 hasta 1968. Su principal objetivo era fusionar las identidades individuales de los miembros en una actividad colectiva vinculada a las disciplinas científicas y tecnológicas en torno a eventos colectivos denominados Laberintos. Sus ideales los incitaron a investigar un amplio espectro de efectos ópticos del arte cinético y del arte óptico mediante el uso de varios tipos de luz artificial y movimiento mecánico. En su primer Laberinto, celebrado en 1963 en la Bienal de París, presentaron el resultado de tres años de trabajo que consistió en dispositivos ópticos y cinéticos. A partir de entonces, descubrieron que su esfuerzo por involucrar al ojo humano había cambiado sus preocupaciones hacia la participación del espectador.

Lo que le interesa a Paz en ese sentido no es la producción de objetos, sino la producción de relaciones, es decir, se regresa a una idea de comunidad por la vía de un tiempo que depende precisamente de esas relaciones y no de algo exterior a él. Una particularización del tiempo común, o mejor, la comunidad a través de ese tiempo festivo particular. Un tiempo sin restricciones, por fuera del ritual que carece de objeto.

Sin embargo, Paz considera que la misma fiesta, a la larga, vuelve a producir la discordia entre lo pictórico y lo metapictórico, ya que es una supresión transitoria de las contradicciones entre presencia y representación: la presencia se agota, de nuevo, en el reparto del sentido. Así, sugiere una vía alternativa que sería la de otra comunidad: la sociedad de seres solitarios en la contemplación. Si la fiesta “satisface una carencia en nuestra sociedad de masas, la contemplación satisface otra en nuestra sociedad de solitarios”. Así,

el arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea esta la presencia o la vacuidad. Escribo *hacia el descubrimiento* porque en una sociedad como la nuestra el arte no nos ofrece significados ni representaciones: es un arte en busca del significado. Un arte en busca de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados. Este arte de la contemplación rescataría la noción de obra sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser un puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo (Paz, “Presencia y presente” 54).

De esta manera, lo que procura hacer Paz es liberar el arte moderno de la situación como mercancía en la que se encontraba para él en 1967, ya fuera a través de la fiesta o de la contemplación. La modernidad, es decir, esa ruptura que tanto le interesaba a Paz y sobre la que escribió desde la década del 50, se ponía en duda para la década del 60, porque para esa fecha ya era imposible pensar el arte por fuera de su carácter mercantil. Introducir una crítica a la mercancía desde el propio arte, pero también desde la crítica de arte es indispensable, porque lo que propone Paz es pensar en una suerte de tiempo paralelo que permita detener el flujo sin sentido de los signos, no para adjudicarles uno, sino para poder señalar su lógica y su operación. Generar un espacio en común que fuera dependiente del arte, “una sociedad de solitarios”, es necesario en el argumento porque solo así, desde esas particularidades, es que podrían generarse lugares de resistencia de las transformaciones que consideran el arte solo como mercancía.

Esta nueva modernidad que describe Paz en la segunda mitad de los sesenta sería entonces la continuidad del proyecto baudeleriano por la vía de la crítica como obra y como lenguaje que tal vez no revertirá la situación de la obra objeto-mercancía-exhibición permanentemente, sino que funcionaría como una especie de resistencia momentánea que permitiría ver en sí misma la operación de esa transformación: es decir, de nuevo, el arte como crítica y el texto como obra en una comunidad de sen-

tidos propiciados por esa obra-signo. No es casual entonces que diga que es probable que las obras del GRAV terminen exhibidas en los museos a futuro, asunto que “no le importa”. Lo que le importa es la existencia de esas prácticas ahora, como la evidencia del fin de la modernidad baudeleriana para dar paso a otra, en la que la fiesta o la contemplación sean posibles. Así, se presenta esta otra modernidad (se podría decir una posmodernidad) como una interrupción del tiempo por intervalos que no sería posible sin la crítica. Modernidad, crítica y obra se entrelazan en la producción de nuevas comunidades transitorias, resistentes por intervalos y que exhiben las mismas condiciones de esa primera modernidad que para 1967 ha llegado a su fin. Para 1967, Paz ha reelaborado la noción de ruptura ya no solo como una transformación de la representación a la presencia, sino como la presencia que produce nuevas temporalidades en búsqueda de nuevas presencias o, mejor, la obra como un “puente entre el espectador y la presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo” (Paz, “Presencia y presente” 54). Una ruptura por partida doble.

Reflexiones finales

Como se puede ver, el lugar que ocupan el arte moderno y la crítica de arte en la obra de Octavio Paz es fundamental, porque son los que permiten una particularización del mundo y una resistencia a las mercancías por la vía de la experiencia sensible del mundo, algo que se presenta bajo el término de “ruptura”. Así, la “ruptura” no es un término más dentro del pensamiento de Paz, sino que es constitutivo de su trabajo en tanto permite pensar en las condiciones del sujeto moderno en función de su sensibilidad, de su creatividad, de su tiempo y espacio, entre otras cosas. A diferencia de las caracterizaciones que piensan a la “ruptura” solo como un proceso de diferenciación formal e incluso temporal, se puede ver que su carácter es más bien ontológico en tanto define el ser del arte moderno y permite pensar en las relaciones en que este se presenta al sujeto, quien a su vez debería reconocerse como moderno a través del arte.

Además, vale decir que la crítica de arte (la crítica en un sentido amplio) es un ejercicio fundamental y consustancial al arte, porque es lo que permite establecer la artisticidad de las obras, no porque ejerza juicios de valor o descalificaciones sobre ellas, sino que es una práctica constitutiva de la misma actividad artística. No se puede concebir la obra sin la crítica, pero la crítica no puede existir sin la obra.

A través del recorrido que acabo de trazar se puede dar cuenta de que la idea de “ruptura”, que en principio es consustancial al de modernidad en 1950, se va alimentando de reflexiones posteriores, todas articuladas bajo la clave de la autonomía relativa de la obra y del sujeto como libertad. Dicha autonomía, que se da siempre en una relación codependiente entre obra y texto a partir de la experiencia de la o el observador, es lo que permite pensar en la forma en que el arte es constitutivo de la vida del ser humano como parte fundamental de su existencia: una obra autónoma

solo puede ser realizada por un artista libre; una obra autónoma solo puede ser percibida por un o una espectadora igualmente libre. El objetivo entonces es pensar en una comunidad de sujetos libres, todos ellos “unidos” por el arte, que sería en el fondo un elemento constitutivo y una evidencia de esa libertad. Es por ello, también, que se puede pensar que en esencia la relación entre mundo y sujeto se presenta siempre de manera estética para develar su sentido poético.

Agradecimientos

Se agradece al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM, registrado bajo el número IN400918.

Referencias

- Arredondo Lambertz, Sofía. “La autonomía del arte en Octavio Paz”. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Universidad de Barcelona, 2017.
- Fernández, Tomás y Elena Tamaro. “Biografía de Octavio Paz”. *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/paz_octavio.htm
- Fuente David. *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): luchas de clase en la rearticulación del campo artístico mexicano*. Ciudad de México, Instituto Mora, 2018.
- Guadarrama, Guillermina. *El frente nacional de artes plásticas (1952-1962)*. México, INBA, 2005.
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte. 1935-1936”. *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996, pp. 11-59.
- Iber, Patrick. *Neither Peace nor Freedom*. Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Manuel García Morente. España, Técnos, 2007.
- Medina, Cuauhtémoc. “La oscilación entre el mito y la crítica. Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo”. *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. México, Landucci, MUNAL e INBA, 2009, pp. 275-304.
- Miranda, Raúl. “En la casa de la mirada: La crítica de arte de Octavio Paz”. Tesis para optar al grado de Doctor en Letras, The City University of New York, 2003.
- Paz, Octavio. “Tamayo en la pintura mexicana”. *Tamayo*. México D. F., UNAM, 1959, pp. 9-21.
- . *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . “De la crítica a la ofrenda”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 265-271.

- —. “El precio y la significación”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 321-337.
- —. “Pinturas de Rodolfo Nieto”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 382-386.
- —. “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 43-55.
- —. “Presentación de Pedro Coronel”. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Ed. Octavio Paz. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 359-363.
- —. *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

ENTREVISTA

ELENA YRIGOYEN

Entrevista a Jean-Marie Schaeffer

Les troubles du récit o del arché protonarrativo

Elena Yrigoyen
Universidad Autónoma de Madrid
yrigoyen.carpintero@gmail.com

Jean-Marie Schaeffer es filósofo y autor de numerosas obras en el campo de la estética, la teoría literaria y la antropología filosófica. Entre ellas destacan *L'Art de l'âge moderne* (Gallimard, 1992), *Les Célibataires de l'Art*, (Gallimard, 1996), *Pour quoi la fiction* (Seuil, 1999), *La fin de l'exception humaine* (Gallimard, 2007), *L'expérience esthétique* (Gallimard, 2015) o *Les troubles du récit* (Thierry Marchaisse, 2020). El conjunto de sus investigaciones se basa en los trabajos y avances contemporáneos de la antropología, las ciencias cognitivas y la filosofía naturalista de la mente.

Elena Yrigoyen es investigadora predoctoral en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Allí combina la realización de tareas docentes con la redacción de su tesis en torno a la antropología filosófica naturalista de Jean-Marie Schaeffer.

* * *

E. Y.: Buenos días, muchas gracias por haberme recibido. Quería hacerle unas preguntas para la revista *Aisthesis* y el público lector hispanohablante. Me encantaría comenzar por cuestiones de corte más general, para luego preguntarle acerca de su último libro publicado, *Les troubles du récit* (Thierry Marchaisse, 2020), y las reflexiones que allí realiza en torno a la narración y la ficción. Para empezar, por tanto, quería preguntarle: ¿Cuál ha sido su formación filosófica y su trayectoria?

J. M. S.: Bueno, no sé por dónde empezar. He tenido una doble formación en filosofía: por una parte, me he formado en filosofía continental, fundamentalmente en la tradición alemana –Leibniz, Kant...–. Y además me formé en lógica y filosofía analítica. Las dos en paralelo, gracias a que en Luxemburgo, donde pasé mis primeros años universitarios, la filosofía analítica estaba mucho más presente que en Francia, donde no existía. Allí (en Luxemburgo), sin embargo, estaban mucho más próximos a la tradición inglesa y angloamericana. Por otra parte, desde el principio tuve que cursar antropología, pero

finalmente decidí quedarme en filosofía. Mi predilección siempre fueron los filósofos que mantenían una actitud abierta a las otras ciencias, pero también a la vida común y a la cognición común –la manera en la que todo el mundo piensa, actúa, etc.–. Esa es una de las razones por las que he leído y releído mucho a Hume. Me parece que en la filosofía clásica es uno de los pensadores más conscientes de esto. Siempre he tenido un interés en una comprensión positiva, creadora, del pensamiento; no solo es más agradable, sino más interesante, e incluso necesaria. La polémica [la controversia, la discusión] era simplemente una buena manera de intentar transitar una tradición que es también la mía, la nuestra. Me parecía que hacía falta transitarla en lugar de simplemente decir “esto no me concierne”. En un momento dado, sin embargo, había que elegir: o hacer filosofía cognitiva, aunque eso ya no me interesaba más, o continuar con mis estudios en psicología cognitiva. Pero también podía mantenerme entre las dos, es decir, desarrollar una filosofía que se deja interrogar por los saberes pedestres científicos. En *El fin de la excepción humana* (FCE, 2007), por ejemplo, lo que más me interesan son los últimos capítulos donde parto bien de la antropología, bien de la psicología cognitiva –depende de la cuestión en concreto– para tratar de demostrar que podemos comprender las mismas preguntas de siempre formulándolas de otra manera, abriendo un diálogo interdisciplinar como antaño lo hacía la filosofía. Cuando uno presenta los argumentos naturalistas sin tener en cuenta las posiciones de aquellos que las refutan totalmente, no se convence a nadie excepto a aquellos ya convencidos. Así que hace falta releer irremediamente los textos y conocer las posturas de esos grandes autores cuyo pensamiento es profundo pero diferente al nuestro. Lo que me ha ayudado a no entrar en polémicas estériles ha sido siempre tratar de situar a estos autores en su contexto histórico, es decir, si yo hubiera escrito o hubiera vivido en este otro momento, no habría sido quien soy y habría pensado irremediamente de otra manera. No se trata de caer en el relativismo historicista, pero sí de practicar cierto tipo de caridad interpretativa y decir “bueno, ¡tiene el mismo cerebro que yo! Piensa indudablemente mejor que yo, pero vive envuelto en una serie de prejuicios –no en el sentido negativo del término, sino en tanto que conjunto de evidencias– que le permiten pensar, igual que yo tengo las mías, que nosotros tenemos las nuestras”. No conocemos nunca el suelo que nos sostiene. Podemos conocer el de las generaciones pasadas, pero eso que nos hace crecer, no puede conocerse. Hay que aceptar que no siempre nos comprendemos muy bien a nosotros mismos.

E. Y.: ¿Esta doble formación en filosofía analítica y continental era algo habitual? ¿Qué situación había respecto a esta dicotomía, no solo en Luxemburgo, sino en Francia, donde continuó sus estudios universitarios y ha desarrollado gran parte de su carrera?

J. M. S.: Francia ha tenido, por una parte, una gran tradición nacional y, a partir del siglo XIX, una atracción paradójica, dadas las relaciones políticas del momento, con la filosofía alemana. Ya era así en la época de Luis XIV, con Hegel y después Heidegger, de manera que esta conjunción, esta doble tradición –de hecho, contradictoria, porque

la filosofía alemana procedía esencialmente de los siglos XIX y XX, mientras que la francesa, en la que los alumnos de la École Normale Supérieure eran formados, era dos siglos anterior– ha hecho quizás más interesante la filosofía francesa contemporánea. Sin embargo, diría que, por el contrario, después de la Segunda Guerra Mundial, bajo la influencia de la fenomenología, Francia se cerró por completo a la filosofía inglesa y angloamericana que durante el siglo XVIII, e incluso hasta principios del XIX, había sido omnipresente. Así, en lo relativo a la filosofía analítica ha habido un vacío enorme; no ha habido nada. No fue sino la generación de Derrida y Lyotard la que recuperó algo esta tradición, concretamente este último recuperaría a Wittgenstein, aunque fuera para desarrollar un planteamiento filosófico nada “wittgensteiniano”. En el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) pasaba algo parecido en aquella época. Era casi imposible contratar a alguien que hiciera filosofía analítica, mucho más cuando las ciencias cognitivas, que eran, de hecho, una filosofía, comenzaban a ganar terreno. Ahora bien, a la hora de llegar a desarrollar una antropología naturalista, los intentos de pensar conjuntamente ciencias y filosofía, ya presentes a principios del siglo XX, no solo habían ido desapareciendo de Francia, sino también de la propia tradición analítica, porque esta se convirtió muy rápido en una filosofía del lenguaje que absolutizaba la función lingüística, ya fueran las primeras generaciones que aún estaban en contacto con el empirismo inglés, ya fueran las generaciones más tardías, como la de Searle, en las que la lingüística de Chomsky ya había reintroducido la dimensión biológica.

E. Y.: Sin embargo, Searle parece haber sido especialmente relevante en su carrera.

J. M. S.: Sí, al principio me interesé mucho en él debido a los actos del lenguaje porque me pareció una aproximación muy relevante en el dominio de la teoría literaria. Permitía hacer preguntas que no se hacían, por ejemplo, en cuanto a la cuestión de los géneros. Y después, su evolución ulterior naturalista de la intencionalidad me ha parecido muy relevante. [Searle] me ha sido, en definitiva, una especie de herramienta conveniente.

E. Y.: Precisamente en su construcción de una teoría naturalista de la cultura y la identidad humana, la teoría searliana de la conciencia o los fenómenos mentales parece fundamental, incluida su consideración de que toda nuestra vida representacional y nuestros actos intencionales –la percepción, la acción, el lenguaje, la memoria– son posibilitados por un “Trasfondo” de competencias o capacidades prerrepresentacionales. ¿No podrían tenderse aquí algunos puentes con la tradición hermenéutica a partir de Heidegger?

J. M. S.: Creo que hay dos direcciones que han sido importantes en relación con la noción de Trasfondo: primero, están los trabajos de los biólogos y los psicólogos cognitivos que han mostrado que gran parte de nuestras decisiones, de nuestras posiciones en relación con la vida, son de carácter subpersonal, es decir, no conscientes: estamos

siempre sesgados en nuestra manera de actuar, de juzgar en todos los espacios y dominios. Nuestros actos y evaluaciones son traducciones de procesos subpersonales. Lo que ha sido ya generalmente rechazado es el hecho de creer que decir que son procesos subpersonales nos instala en una posición subjetivista. No es así, porque el Trasfondo es simplemente la sociedad en la cabeza de una persona. Estos trabajos han cambiado totalmente lo que concebimos que es la persona humana. Por otra parte, en la tradición hermenéutica de Heidegger y Gadamer ha habido una reflexión muy profunda sobre el hecho de que nuestra relación normal con nosotros mismos no es reflexiva; la única dificultad es que en Heidegger –especialmente, aunque también en Gadamer– eso se traduce en una suerte de descalificación de la otra parte –de la parte reflexiva, del hecho de que esta existe, de que funciona e interactúa con la parte no reflexiva–. Es la relación entre ambas lo que hay que tratar de comprender. Heidegger aporta elementos verdaderamente importantes en la medida en que pone por delante la acción, y plantea reflexiones muy pertinentes sobre la relación que mantenemos con el útil que no se alejan mucho de lo que hoy dice la psicología. Una simple acción motriz, por ejemplo, es algo extremadamente complejo, y a la vez algo muy sencillo, porque se da “ella sola”. La dirección hermenéutica es además interesante para todo lo relacionado con lo social y la cultura; esta idea de que la cultura no es solo reflexiva, sino que está relacionada con el habitus.

E. Y.: Algunas de sus obras han sido traducidas al español, por ejemplo, *Pour quoi la fiction*, *La fin de l'exception humaine* o *L'Art de l'âge moderne*. ¿Qué relación mantiene con el mundo hispanohablante y en concreto con América Latina?

J. M. S.: Efectivamente, algunos de mis libros han sido traducidos al español de América del Sur (Uruguay, Venezuela y Argentina): *El arte de la edad moderna* (Caracas), *El fin de la excepción humana* (Buenos Aires), *Pequeña ecología de los estudios literarios* (Buenos Aires), un conjunto de artículos *Arte, objetos, ficción, cuerpo* (Buenos Aires) y *La experiencia estética* (Buenos Aires), así como también al brasileño (*A imagen precaria*). Creo que mi último libro, *Les troubles du récit*, no ha sido traducido al español. He tenido también algunos muy buenos doctorandos procedentes de América Latina (notablemente de Brasil y de Argentina). Uno de ellos, por ejemplo, se interesó en muchos de los seminarios de investigación dedicados al cine que di durante dos años, pero de los cuales, por falta de tiempo, nunca he sacado una publicación.

E. Y.: Entre los temas que ha abordado, ¿cuáles cree que han suscitado mayor interés entre el público lector de América Latina y de España? ¿Considera que ha habido una buena aceptación de su enfoque naturalista sobre el ser humano y los fenómenos estéticos o, por el contrario, ha encontrado cierta reticencia?

J. M. S.: Nunca he encontrado grandes reticencias en cuanto a mi lectura “naturalista”, ni en España (di conferencias en Barcelona, Madrid y Girona) ni en América Latina (di una serie de conferencias en Buenos Aires que fueron bien recibidas).

Me es difícil saber lo que más podría interesar al público de América Latina actualmente; en el pasado ha habido interés por mis trabajos relacionados con la fotografía, la poética (especialmente el *Nuevo Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, con Ducrot), la teoría del arte, la antropología filosófica (la teoría “naturalista” de la cultura) y, finalmente, sin duda, el interés más sostenido desde hace unos quince años: la estética antropológica.

E. Y.: En su último trabajo, *Les troubles du récit*, reivindica una aproximación a los procesos narrativos desde los estudios cognitivos; ¿qué relación tiene con el llamado “cognitivismo”? ¿Rechazaría alguna forma de tal aproximación?

J. M. S.: El cognitivismo lo rechazo como tal porque es una forma de “-ismo”, es decir, es un discurso que construye una visión de mundo que pretende remplazar a otra como ella; y como todas las visiones de mundo, se equivoca en su función. Tengo la impresión de que la orientación cognitiva verdaderamente científica es la psicología cognitiva, es decir, una forma de psicología experimental que, contrariamente a la psicología behaviorista, no se prohíbe a sí misma preguntarse por determinados fenómenos cerebrales. Y ello porque la neurología ha hecho suficientes avances y ha tenido los suficientes medios para observar cierta actividad del cerebro a la que antes no se podía acceder. Después hay interpretaciones; lo que yo hago es también un tipo de interpretación, pero intento no proponer una filosofía cognitivista. Trato de hacer generalizaciones que no van demasiado lejos o que se quedan en forma de hipótesis porque dependen de transformaciones ulteriores. Sin duda una de las cosas que encuentro negativas en algunas orientaciones cognitivistas, que son filosofías cognitivistas, más bien, es el reduccionismo. Esto se ha encontrado sobre todo en la filosofía analítica; han sido ellos los que han considerado que había que hacer tabla rasa y después la revolución copernicana. Tienen una actitud...

E. Y.: ... antinaturalista.

J. M. S.: Sí, eso es. Son doctrinas incompatibles con una actitud naturalista. Es muy empobrecedor porque hay muchos trabajos en el campo de las ciencias humanas y sociales que constituyen enormes reservas de conocimiento y que no son incompatibles con la idea de que el ser humano es un ser vivo y un animal. Sobre todo un animal social entre otros, que particularmente ha desarrollado una estructura social y una cultura más complejas. Es normal que deba haber niveles de explicación diferentes, pero cada nivel debe ser lo más compatible con los otros. Eso no significa necesariamente que el nivel de las ciencias humanas y sociales deba estar siempre de acuerdo con el de las explicaciones psicológicas, porque estas últimas pueden también ser falsas por no haber tomado en cuenta las variables o elementos estudiados por la sociología, la antropología, la economía, etc. [Actuar así] es una ilusión...

E. Y.: En su aproximación a los procesos narrativos y a la frontera ficción-no ficción deja a un lado la problemática de la mimesis trabajada en *Por qué la ficción*, con Platón

y Aristóteles como principales representantes, para centrarse en la de la imaginación, con Hume como protagonista. ¿A qué se debe tal desplazamiento?

J. M. S.: Las cuestiones no son las mismas. La mimesis es más extensa que la ficción, aunque solemos identificarla con ella. Ha habido un término, no obstante, que no ligamos tanto a la ficción, el de “imaginación”, porque a través de Kant y toda la tradición filosófica anterior, se ha conectado, más bien, a la simulación. La mimesis, sin embargo, es solo un tipo de simulación –la simulación analógica–. En *Les troubles du récit* estaba más interesado en esto, en la imaginación como simulación –no en el sentido de engaño, claro, ni nada por el estilo–. Tal desplazamiento se debe también a que en los veinte años que han pasado entre *Por qué la ficción* y *Les troubles du récit* he descubierto en una serie de trabajos empíricos que la frontera entre lo ficcional y lo factual tiene que ver con el nivel de las creencias, con una cuestión de adhesión (esto explica la intervención de Hume, que me ayudó mucho). Siempre he pensado que tal distinción no es algo que tenga que ver con lo verdadero o lo falso, pero lo explicaba en el seno de un enfoque pragmático. Y es cierto que eso oscurecía la ficción al mantenerla en su propia “burbuja”. Pero, cuando leemos ficción no es así como esta funciona. Si lo que nos interesa son las transferencias bidireccionales entre lo ficcional y lo factual, creo que una noción como la de “imaginación” es importante; no solo nos lleva al concepto de “simulación” general, sino que nos permite acceder a tipos de simulación que no son ficcionales, como los tipos retroyectivo y proyectivo. Por ejemplo, tengo una serie de recuerdos pero noto que entre dos de ellos me falta uno, que hay un vacío. Trato de imaginar, prácticamente de simular, lo que ha podido pasar entre los dos. Lo mismo en el caso del futuro. Y eso está ya ligado a la acción; la acción implica una simulación desde el principio, pero una que no es ficcional. Finalmente, también la cuestión del relato explica ese desplazamiento; en *Les troubles du récit* hay, en realidad, dos grandes cuestiones: por una parte, pensar la frontera entre ficción y no-ficción, que no es impermeable. Por otra, mostrar que los relatos públicos son posibles porque hay un tipo de narratividad que es incoativa.

E. Y.: Teniendo en cuenta esta aproximación distinta a la frontera ficción-no ficción, ¿qué relación trazaría entre el fingimiento lúdico, una de las competencias que usted situaba a la base de la ficción en *Por qué la ficción*, y la institución de tal frontera?

J. M. S.: Desde la perspectiva de una historia natural, la relación es ontogenética. Los niños aprenden poco a poco a instituir el “hacer como si”, a jugar, antes de estar seguros de si las historias que les contamos son verdaderas o falsas. Llegan a angustiarse cuando les contamos una historia de vampiros, juegan a ser vampiros con sus amigos y sus padres... Y quizás esto se debe a que la palabra es algo que se presupone sincero, porque si no lo es la comunicación y las relaciones sociales fallan. Esto lo mantenemos cuando somos adultos; si alguien nos dice algo tendemos a darlo por verdadero, incluso sabiendo que se nos puede estar mintiendo. No podríamos vivir sin esa confianza; si tuviéramos que controlar cada cosa que se nos dice, no podríamos siquiera conocer

nada. La ficción, que es como un imperio que hemos logrado construir socialmente, se adquiere bastante tarde en la infancia. Pero no solo debido al fingimiento lúdico, sino porque hace falta que los niños aprendan a diferenciar entre lo que es el caso cuando alguien dice algo y lo que ellos se representan sobre aquello que se dice.

E. Y.: Ha mencionado antes dos tipos de simulación imaginativa, la proyectiva y la retroyectiva, las que provienen de la conocida obra de Kendall Walton *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of Representational Arts*. Pero usted añade o explicita un rasgo fundamental de estas formas de simulación: su carácter preproposicional y prelingüístico. ¿Puede profundizar algo en eso?

J. M. S.: Claro, para mí es una cuestión empírica. Un niño, antes de dominar verdaderamente el lenguaje, ya tiene procesos imaginativos, procesos de interpretación en aquello que vive. Por ejemplo, muy pronto es capaz de seguir una historia visual, así como de jugar y mantener intercambios con sus padres. Debe haber, eso sí, un trasfondo, unas competencias prelingüísticas que estarán activas toda la vida, que no serán remplazadas por el lenguaje. Y el lenguaje mismo, para darse, presupone la existencia de un trasfondo, sea una gramática universal u otra cosa. El aprendizaje del lenguaje es demasiado rápido para que podamos explicarlo en términos de “ensayo y error” a partir de una página en blanco. Pero, además, una gran parte de lo que decimos, se dice solo; vamos con retraso. Hay algo previo que actúa constantemente, aunque siempre en interacción con los otros. A pesar de ser algo débiles, hay en psicología y en teoría de la decisión trabajos que parecen mostrar que, de hecho, nuestras decisiones se toman antes de que “nosotros” las tomemos, antes de que digamos: “voy a hacer esto”.

E. Y.: Walton propone la idea de que este tipo de imaginación retro/proyectiva está necesariamente egocentrada. ¿Qué sentido de “ego” está jugando ahí?

J. M. S.: Pienso en Antonio Damasio, quien habla de varios niveles del “yo”: el proto-yo, el yo-autobiográfico y el yo-central, y así multiplica las instancias conformando una especie de “milhojas”. Sin embargo, no estoy muy seguro de este yo-central. Cuando estoy aquí, por ejemplo, veo el mundo a través de los ojos. Por tanto, hay una perspectiva. En última instancia, todo lo que es tratado por nuestro cerebro o nuestra mente –poco importa el término– es “perspectivista”, nuestras “entradas” implican una perspectiva; no tenemos visión ni oído, etc., omnicomprendivos. Podríamos pensar, más bien, al estilo de Hume, que somos una colección de impresiones ilusoria, una ilusión estatutaria, y que es el encadenamiento de tales impresiones lo que nos hace creer en un “yo”. Es la tradición filosófica reflexiva o la idea de que nuestra identidad es verificable en la autoespeculación y la reflexividad la que nos hace perder de vista que podemos describir, pensar y comprender muchas cosas como procesos sin tener la necesidad de preguntarnos por si hay un núcleo o sustancia donde todo ello se reúne, porque después habrá que deshacerse de tal sustancia. De lo que se trata sobre todo es de pensar en términos de interacción.

E. Y.: Ricoeur, que piensa en términos de identidad narrativa, aparece en esta obra como un interlocutor al que considerar en la medida en que ha trabajado precisamente la cuestión del relato, en su caso girando en torno a la mimesis y a la *Poética* aristotélica. ¿Considera agotada esta forma de aproximación?

J. M. S.: El modelo de la triple mimesis de Ricoeur se ha convertido en un modelo o artefacto metodológico muy fuerte y bastante problemático, yo creo que a su pesar. Sin embargo, en Ricoeur hay muchas perspectivas; trabajó mucho sobre la memoria, podría haber propuesto una conexión más clara entre relato y memoria, pero pienso que no lo hizo porque, para él, el verdadero relato era el relato literario, que es casi un modo de pensar filosófico en la medida en que supone una solución a la aporía del tiempo. Me hace pensar en el joven Schelling, sobre el que trabajé mucho al comienzo de mi carrera, porque este buscaba en el arte algo que le permitiera ofrecer eso que la filosofía ya no podía ofrecer –que en realidad no había podido ofrecer nunca, pero había creído que sí–. También hay algo así en Ricoeur; por una parte, está muy abierto a todo aquello que no es filosofía, pero por otra, es la filosofía la que al final saca las castañas del fuego y cierra por completo la cuestión.

E. Y.: Recuerdo que ya en *Por qué la ficción* usted criticaba la aproximación ricoeuriana y el modelo de la triple mimesis en la medida en que estaba limitado por el presupuesto hermenéutico de que la vida, la acción humana en este caso, estaba a la espera de una actividad interpretativa que habría de darle un sentido.

J. M. S.: Sí, para Ricoeur la acción es deficiente. Es extraño, pero lo es porque no tiene el poder hermenéutico deseado. Así que la acción no deviene verdadera acción más que cuando es trascendida por el relato; y un relato, para Ricoeur, es algo que tiene un comienzo, un medio y un fin. Eso es aristotélico, incluso más que aristotélico, porque Aristóteles solo habla de tal estructura en el seno de la reflexión sobre la tragedia. Esto pasa, sin embargo, a ser un modelo, un mundo posible o una “variación imaginativa” para Ricoeur, lo que tiene una especial relevancia porque le permite construir una hermenéutica no cerrada sobre sí misma, como la de Heidegger. Pero, al mismo tiempo, si se interesa en la narratología es, finalmente, para trascenderla. Hay que dar un rodeo a través de la cultura para llegar, en última instancia, a la cuestión ontológica. Esta era la que le interesaba y a la que se aproximó de manera clásicamente fenomenológica.

E. Y.: Para finalizar la entrevista me gustaría preguntarle por la expresión que usted utiliza precisamente como broche del libro. Frente a la idea de relato que mencionaba, presente en Ricoeur y muchos otros, busca hablar de protonarratividades, o de un *arché* protonarrativo propio del animal humano y resultante de su evolución. Prefiere entonces utilizar la expresión de “constelaciones situacionales memorizadas” como aquello presente en todos nosotros en tanto integrantes de una misma especie. ¿A qué se refiere con esta expresión exactamente?

J. M. S.: Cuando pensamos en relatos pensamos en estructuras muy integradas, de una cierta extensión, etc. No vemos que, por ejemplo, en los procesos de memorización, y simplemente en nuestra vida cotidiana –en la relación con nosotros mismos– la verdadera importancia reside no en los relatos, sino en las estructuras “narrativizantes”, que son contextuales y no dejan de cambiar. Si el relato y la narración son importantes no es porque, como pensaba Ricoeur, permitan construir una vida única, una vida integrada con un sentido, sino solo porque es algo que nos permite gestionar en tiempo real nuestra relación con nosotros mismos, con el mundo y con los otros. Por eso utilizo la expresión “constelaciones situacionales”, porque se trata de fragmentos que flotan en un flujo, o de sedimentaciones momentáneas que tienen cierta protoestructura en la que tres o cuatro cosas se encadenan entre sí. Según las personas, algunas tendrán mayor necesidad de juntar estas cosas, otras no, así como habrá situaciones en las que juntemos esto y no lo otro, o prefiramos olvidar esto y no aquello. Pero la base son esos pequeños fragmentos muy numerosos y omnipresentes, que van en diversas direcciones, y que no son relato. Necesitamos sintetizar tales fragmentos, hacer síntesis que, generalmente, son muy selectivas. En realidad, hay una dimensión casi “presentista” en nuestra vida individual o psicológica, y gran parte de nuestros males reside en el hecho de que no queremos aceptar esto. El presente no es algo con una duración calculada, claro... Pienso que nuestra vida narrativa está ahí. Es por eso por lo que hablo de situaciones, en lugar de acciones, porque estas últimas están ya muy fuertemente estructuradas.

E. Y.: Muchas gracias por todo de nuevo. Ha sido un placer escucharle.

J. M. S.: Gracias a usted.

RESEÑAS

DAVID PARRA MIRANDA

MARÍA V. BARRIGA JUNGJOHANN

MARÍA JOSÉ PUNTE

LORENA AMARO CASTRO

FERMÍN ELOY ACOSTA



Anne Dufourmantelle

La inteligencia del sueño

Buenos Aires, Nocturna Editora,

2020, 107 pp.

David Parra Miranda

Pontificia Universidad Católica de Chile

diparra@uc.cl

Hacia una política del sueño

La inteligencia del sueño (*La intelligence du rêve*, 2012), de la psicoanalista y filósofa francesa Anne Dufourmantelle, tiene su primera traducción al español realizada por Fernanda Restivo y Karina Macció para Nocturna Editora. Este libro, que nos llega diferido, encuentra su tiempo justo –y por qué no, lógico– en el momento en que las preguntas por el sueño, el despertar y el insomnio parecen adquirir cierta urgencia. Tanto por los acontecimientos que han marcado a Chile los dos últimos años como por el panorama global general de aceleración y desaceleración del tiempo y de la vida.¹

Una de las preguntas fundamentales que atraviesa este libro podría formularse así: “¿De qué es capaz el sueño?”² Anne Dufourmantelle propone pensar la inteligencia

1 Sobre esto, sugiero dos textos: *Why can't we sleep?* (2019) de Darian Leader y *24/7: El capitalismo al asalto del sueño* (2013) de Jonathan Crary. Ambos textos abordan, desde enfoques distintos, la administración política y económica del dormir.

2 Por supuesto, aludo aquí analógicamente a lo que señaló Deleuze sobre Spinoza: “No sabemos ni siquiera lo que puede un cuerpo” (Deleuze 27-28). Ha sido León Rozitchner en su *Materialismo ensoñado* quien ha pensado una teoría del sueño, o de la ensoñación, desde una perspectiva que toma como punto de arranque el paralelismo spinoziano. Para Rozitchner se trata de retomar el suelo imaginario en el que pensamos, contra la abstracción descorporeizada

que le sería propia al sueño: la capacidad de condensar, desplazar y desfigurar el tejido que conforma la realidad. De acuerdo con esto, los sueños no son solo sueños –como reza el viejo *dictum* de Calderón de la Barca–, ni tampoco pueden –ni deben– ser reducidos a meras imágenes sin sentido o efectos de procesos fisiológicos que ocurrirían al dormir.³ El sueño tiene un valor textual –y, por tanto, subjetivo– que merece ser interrogado. Una de sus premisas centrales consiste en invertir nuestra aproximación común al sueño: “Creemos vivir en otra parte que en nuestros sueños. Pero hagamos la hipótesis inversa: no los dejamos jamás, nuestros sueños velan por nosotros” (19). Su libro ensaya distintas respuestas divididas en tres apartados. El primero dedicado al sueño, el segundo a los fantasmas y el tercero a la inspiración creadora.

A través de un texto cuidadosamente escrito, repleto de imágenes y referencias filosóficas y literarias, Dufourmantelle propone pensar la subversión de la que el sueño, en su inquietante especificidad, es capaz. Para la autora, el sueño no consistiría en algún tipo de refuerzo yoico o el simple cumplimiento de anhelos de la vida diurna, sino en la posibilidad de abrir un espacio para la interrogación subjetiva de sí. Reconozco en este libro tres especificidades –o subversiones– del sueño que clasifico del siguiente modo: temporal, espacial y real.

Una primera subversión del sueño es temporal: “el sueño es un futuro anterior que no consiste en predecir sino en reorganizar eso que creemos mudo o sin posibilidad, en contar una proyección dentro de una acción perdida” (21). El “futuro anterior” –formulación de Lacan, *après-coup*, que proviene del *nachträglichkeit* freudiano– es ese breve destello temporal que el análisis otorga ante las inclemencias de la repetición. Se trata de una retrospectiva situada en el presente: contraria a la idea de un significado que provendría de un pasado a desenterrar o de un futuro fijado de antemano.⁴ En este sentido, el sueño para Dufourmantelle es “futuro ante-

y desconfiada del concepto cartesiano. La ensoñación, nos dice Rozitchner en un diálogo con Diego Sztulwark, “sería la ‘materia’ del ensueño, anterior al sueño: el suelo afectivo que emana del cuerpo y que hace que cada relación vivida con alguien o algo pueda aparecer como sentida y cualificada en su ser presencia como teniendo un sentido: todo ‘repercute’ en uno y cada cosa nos llama y nos interroga con nuestro propio nombre, aunque no nos conozca” (35).

3 Esta fue precisamente una de las batallas de Freud contra la medicina de su época, justamente cuando se preguntaba por el sentido y el valor del sueño en los procesos anímicos. La ciencia, nos dice, “declara al soñar un proceso puramente fisiológico, tras el cual, en consecuencia, sería vano buscar un sentido, un significado, un propósito. Unos estímulos corporales tocarían sobre el instrumento anímico mientras se duerme y así llevarían hasta la conciencia ora esta, ora estotra representación arrancada de la armonía total del alma. Los sueños sólo serían respingos, en modo alguno comparables a unos movimientos expresivos de la vida anímica” (Freud, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* 8).

4 Hay una formulación conocida de Lacan sobre esto: “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado” (*Seminario I* 27). Esta formulación Lacan la desprende, por supuesto, de Freud, quien en su análisis del “hombre de los lobos” cuestiona el “valor real” de la “escena primordial”, enfatizando el valor del relato en torno al acontecimiento: “tengo el propósito de cerrar este examen del valor de realidad de las escenas primordiales mediante un ‘*non liquet*’” (“El hombre de los lobos” 57). Juan José Saer, en su gran ensayo *El río sin orillas*, formuló lo que es quizás la escena primordial de la nación argentina: “Es la desproporción de lo que Solís y sus hombres pensaban de sí mismos y la función [ritual] que le atribuyeron los indios al comérselos crudos en la playa misma en que los mataron –la *escena primitiva* de la historia del Río de la Plata–, caricatura del relativismo cultural, lo que vuelve al hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico a causa del malentendido brutal de dos sistemas de pensamiento” (54). Ese hecho desmesurado, verídico o no, funda una serie de asociaciones significantes posteriores: la búsqueda de argento en “el Río de la Plata, las argentinas aguas, la Argentina, etcétera.

rior” porque “actúa en nosotros un poco como una fuerza que vendría a deshacer el pasado y a permitir habitarlo de otra manera” (21). Y concluye: “El sueño no dice lo que va a pasar, inaugura un camino otro” (21). El sueño, entonces, disuelve la rígida estructuración del tiempo: permite aperturas y enlaces inéditos. De ahí que el psicoanálisis consista, fundamentalmente, en desatar el apretado nudo de los relatos que se presentan como una realidad primordial inamovible. De ahí, también, que el “trauma” sea, antes que un contenido, un conjunto de significaciones –discursos del Otro– petrificadas por el tiempo.

El sueño, por su involuntariedad constitutiva, se juega en el terreno de lo inesperado: “Lo inesperado es una torsión en el tiempo humano [...] Los sueños vienen de allí, del espacio creado por esta fractura íntima” (Dufourmantelle 105). En este sentido, es capaz de introducir una temporalidad otra que tensiona las temporalidades imaginarias del yo. Temporalidades a menudo cargadas de una teleología inconsciente e incuestionada.

Una segunda subversión sería espacial o topológica:⁵ “el sueño se asemeja [...] a una banda de Moebius, no tiene borde. Nada que separe en él el exterior del interior” (Dufourmantelle 26). El sueño tiene la cualidad ominosa (en el sentido freudiano) de confundir o difuminar lo que se supone interior y exterior, pasado y futuro, cercano y distante, etc. Una vieja historia, nos dice Dufourmantelle, es asociada a los eventos de la víspera; recuerdos y pensamientos se confunden; algo que consideramos distante o lejano puede aparecernos condensado o desplazado en lo que creemos más íntimo y próximo. Del mismo modo, lo público y lo privado también son ámbitos sometidos a la torsión topológica del sueño. El sueño remueve y resitúa los objetos de nuestra conciencia. De ahí su efecto cómico, incómodo o terrorífico.

De acuerdo con lo anterior, el sueño sería la extraña juntura de un texto íntimo y ajeno. Se trata de un texto inacabado, abierto, que “devela los falsos semblantes, actualiza los fantasmas, pero inventa también otras proposiciones, otras figuras inéditas que el soñador no conoce aún” (Dufourmantelle 54). El texto del sueño es también fragmentario, centrado en detalles aparentemente irrelevantes o extraños para la vigilia; detalles que duermen contiguos a algún deseo olvidado. También es contradictorio o, mejor aún, es capaz de mantener las contradicciones “a la vez que las supera (*aufhebung*)” (51). El sueño trasciende la contradicción lógica y establece vínculos insospechados que desafían el orden de las representaciones.

5 Remito, de manera aproximativa, a la relación entre psicoanálisis y topología, según lo explica Alfredo Eidelzstein: “La topología nos permite trabajar con una relación nueva entre interior y exterior [...] por ejemplo: que el inconsciente, siendo el discurso del Otro, es lo más propio que tiene el sujeto, lo más interno” (12-13). Por otra parte, la función de tamaño o distancia no son tomadas en cuentas por la topología, “Ustedes saben perfectamente que a veces un instante no termina nunca, y que otras veces muchos años se pasan en un momento; de modo que esas dimensiones del tiempo ya no coinciden en absoluto con ninguna categoría de medida: un instante puede ser más largo que varios años” (12). De ahí que, como señalan Freud y Dufourmantelle, una frase que nos fue dicha en la infancia y que caló puede tener la misma relevancia y efecto que una palabra escuchada el día anterior.

Finalmente, una tercera subversión del sueño es relativa a lo Real: “El sueño es contiguo al pasaje al acto [...] el sueño elabora una figura en el lugar de lo irrepresentable; crea un guión que hace cuerpo con la verdad” (Dufourmantelle 23). El sueño nos confronta con lo real del deseo, tal como notó Freud en su análisis del padre que sueña con su hijo muerto.⁶ En dicho sueño, lo intolerable del deseo devuelve al padre a la realidad. Los sueños, entonces, son soluciones ilustradas y enmarcadas como puzzles, de un núcleo esquivo que no tiene un contenido en sí mismo. El sueño trabaja, entonces, con las insistentes y mortíferas “figuras de la repetición” (45). El sueño es como un arcoíris o un espejismo, una composición hecha de palabras e imágenes. Una irrealidad real: real porque punza al sujeto y quema; irreal porque está compuesto de significantes, significados e imágenes. Esta es la paradójica materialidad de la lengua del sueño, una ventana o marco evanescente por el que se cuele la verdad.⁷ Una extraña mixtura que señala su dato sensible más potente.

La inteligencia del sueño consiste, entonces, en su facultad de subvertir la rigidez de los relatos que se presentan como certezas últimas e incuestionables. Si la ideología hoy tiene algún tipo de fuerza es esta: hacer inconcebible otras formas de vida y obturar la imaginación por medio de un relato múltiplemente monótono. El sueño de la ideología sería –por usar una expresión del narrador de la novela *La grande*– la “somnolencia diurna” que establece la “tiranía de lo razonable”, basada en “la doble superstición de la coherencia y la continuidad” (Saer 62). Las estrategias del sueño –su inteligencia– dan cuenta de una materialidad capaz de perforar la aparente homeostasis de la realidad. El sueño disuelve el conjunto de certezas que colorean el mundo. Con su fuerza intensiva desfigura las imágenes de la representación única y da lugar a lo imposible.

Referencias

- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Trad. Antonio Escohotado. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2004.
- Dufourmantelle, Anne. *La inteligencia del sueño*. Buenos Aires, Nocturna Editora, 2020.
- Eidelson, Alfredo. *El grafo del deseo*. Buenos Aires, Manantial Ediciones SRL, 1995.
- Freud, Sigmund. “La interpretación de los sueños” (1900). *Obras completas IV-V*.

6 Véase el capítulo VII de “La interpretación de los sueños” de Freud.

7 La ventana está en uno de los sueños más importantes de la historia del psicoanálisis. El marco y el límite que la ventana establecen ha sido notado por Rancière: “Una historia en una ventana: así podría resumirse el caso del hombre de los lobos. Una ventana es una estructura determinada, una relación de cuatro términos: un adentro y un afuera, un encadenamiento y una interrupción. Esta relación es de doble sentido: el adentro puede valer como lo real opuesto a la clausura sobre sí del adentro, pero también el adentro como el *hic et nunc* opuesto a los espejismos de la huida hacia el afuera” (Rancière 222). Respecto del sueño, la ventana y el fantasma, Lacan se pregunta: “¿Qué vemos en este sueño? La hiancia súbita –los dos términos están indicados– de una ventana. El fantasma se ve más allá de un cristal, y por una ventana que se abre. El fantasma está enmarcado” (*Seminario X 85*).

- Trad. José L. Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991.
- —. “De la historia de una neurosis infantil (el ‘Hombre de los lobos’)” (1917-1919). *Obras completas XVII*. Trad. José L. Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu Editores, S. A., 1992.
- —. “El delirio y los sueños en ‘La Gradiva’ de W. Jensen” (1906-1908). *Obras completas IX*. Trad. José L. Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Buenos Aires, Amorrortu Editores, S. A., 1992.
- Lacan, Jacques. *Seminario I: Los Escritos Técnicos de Freud (1953-1954)*. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual (revisada por Diana Rabinovich). Buenos Aires, Paidós, 2001.
- —. *Seminario X: La angustia (1962-1963)*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Rancière, Jacques. “La verdad por la ventana. Verdad literaria, verdad freudiana”. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Rozitchner, León. *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2011.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- —. *La grande*. Barcelona, Rayo Verde, 2017.



Lambert Wiesing

Luxus

Suhrkamp, Berlín, 2015, 224 pp.

María V. Barriga Jungjohann
Pontificia Universidad Católica de Chile
mvbarriga@uc.cl

¿Qué es el lujo? y ¿por qué ha sido tan escasamente abordado por la filosofía? Son las preguntas que articulan el ensayo del profesor, filósofo y teórico de la imagen de la Universidad de Jena, Lambert Wiesing, denominado simplemente *Luxus* o, en español, *Lujo*. Publicado por Suhrkamp en 2015, traducido al inglés en 2019 por Routledge y sin traducción aún al español, el texto es un aporte relevante a un tema cuya ausencia de las humanidades es simplemente inexplicable, y una contribución valiosa para pensar la experiencia estética desde la posesión y no exclusivamente desde los sentidos. El autor confiesa que el lujo tiene mala reputación, pero el meticuloso análisis que desarrolla en este texto muestra la diferencia entre el despliegue vulgar de poder y riqueza y una experiencia estética accesible a todos. Esa es la perspectiva que adopta el libro en 224 páginas divididas en una introducción y dos grandes capítulos.

En la introducción, Wiesing deja claro su propósito: buscar principios según los cuales algo debe ser experimentado de cierta manera para ser considerado por alguien como lujo. Poco se ha avanzado sobre este tema desde la reflexión que hiciera Hume en su ensayo de 1752, piensa el autor. Allí se exponen las dos opiniones que todavía moldean su reflexión; la de los hombres liberales para los que el lujo, incluso el vicioso, es elogiado y ventajoso para la sociedad, y aquella de los hombres

de moral enérgica para quienes incluso el lujo más inocente es fuente de corrupción y desorden civil. Para el autor los extremos están entre Rousseau y Mandeville con el lujo descrito como problema, bien sobre bases morales o sociales en la línea del *Emilio* (1762): “Así es como el lujo y el mal gusto se vuelven inseparables. Dondequiera que el gusto es caro, es falso”,¹ bien sobre bases políticas y económicas en *La fábula de las abejas* (1714): “La raíz de la malvada avaricia, ese maldito vicio maligno y nefasto era esclavo de la prodigalidad, ese noble pecado; mientras que el lujo empleó a un millón de pobres”.²

El diagnóstico que Wiesing hace de la literatura de los últimos 300 años sobre el tema es el de una ambivalencia acerca del exceso, señalando que, además, cuando el lujo se define no pasa de unas pocas sentencias como aquella provista por W. Sombart: “Lujo es cualquier gasto que excede la necesidad”. Así, para el autor, tanto apologetas como críticos trabajan con una definición simple del lujo donde no hay discusión ni menos articulación filosófica sobre el tema.

En el primer capítulo, el libro argumenta que la forma de nuestra existencia contemporánea está marcada por una racionalidad económica y utilitaria. Aquí el lujo cumpliría la misma función que Schiller atribuyó en su momento al juego, es decir, una experiencia estética donde es posible percibir la propia humanidad. Wiesing interpreta el acto de jugar schilliarino como un momento antropológicamente fecundo que diferencia al ser humano del animal y que coincide con lo que Kant denominó sentimiento o actitud vital (*Lebensgefühl*). El filósofo plantea que las cartas de Schiller dejan dos problemas filosóficos importantes; primero, no queda claro cómo alcanzar este estado de juego y, segundo, el juego tiene el monopolio de producir la experiencia estética. No hay otras prácticas estéticas que pudieran proveer del mismo efecto y la filosofía post-Schiller va a la búsqueda de un equivalente funcional. La tesis del libro es que las funciones que Schiller atribuye al juego han sido atribuidas a otros estados mentales y los ejemplos son de Ernst Jünger y Martin Heidegger. Para el primero, la aventura y las drogas adquieren estas funciones –Wiesing se cuida de la polémica que suscita esta comparación–; para el segundo, el miedo y el aburrimiento profundo funcionan como equivalentes del juego schilleriano. Wiesing aclara que no es posible pensar en el juego, el miedo, la aventura, las drogas o el aburrimiento como la misma cosa, sino que estamos buscando equivalentes funcionales que permitan esa experiencia de uno mismo. La tesis es que, en clave fenomenológica, diferentes “mundos de la vida” (*Lebenswelt*) llevan a diferentes estados mentales que completan esta función de experiencia estética de autoconciencia. La pregunta aquí es: ¿A dónde se van esos momentos antropológicamente fecundos si este mundo de la vida es dominado por una demanda de optimización y una racionalidad tecnocrática? Wiesing cree que se

1 Jean-Jacques Rousseau, *Emile, oder Über die Erziehung* (1762), Paderborn, 1993, p. 368. Traducción propia.

2 Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* (1714), Fráncfort, 1980, p. 80. Traducción propia.

orientan hacia el lujo como rechazo explícito de la razón instrumental, donde el lujo está ligado a la experiencia estética del propio ser.

Partiendo de la definición de Werner Sombart, y su libro de 1913 *Lujo y capitalismo*, Wiesing argumenta que el lujo necesita, para ser definido como tal, estar en contra de un tipo de vida que uno reconoce como apropiada. El autor apunta aquí a la crítica que hiciera Adorno³ al libro de Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa: un estudio económico de las instituciones*, de 1899. La pregunta que Adorno instala es: ¿Por qué la gente quiere posesiones que son irracionales, superfluas y extravagantes? Su respuesta, que Wiesing apoya, es rechazar la tesis de Veblen, pero también la de Weber, Marx y Bourdieu según la cual el lujo es resultado del producto de una fuerza social. El esfuerzo superfluo para todos estos autores no es superfluo sino necesario por razones de distinción social. Para todos ellos, ciertos grupos sociales han de demostrar su poder de compra al ser este extravagantemente complejo. Wiesing argumenta que para Adorno este pensamiento es repelente porque presentar a toda la cultura como una suerte de impostura simplemente lo enfurece. Veblen, a su vez, quiere mostrar que la cultura se vuelve en contra de la utilidad por razones indirectamente utilitarias. Pero Adorno cree que, si esta opinión fuese correcta y el lujo tuviera el solo propósito de demostrar la riqueza de la gente, esto sería un diagnóstico terrible, porque eliminaría la posibilidad de siquiera pensarse a uno mismo como siendo capaz de oponerse a la racionalidad utilitaria. Wiesing señala que toda esta corriente plantea que aquellos que creen que su hogar es lujoso sobre la base de su tamaño o decoración se engañan a sí mismos porque saben perfectamente que con este tipo de hogar cumplen las demandas sociales de autopresentación. Para Adorno, y también para el texto que reseñamos, la idea de lujo como símbolo de estatus de Veblen degrada al ser humano y lo lleva a ser esclavo de un desarrollo cultural darwiniano que niega la posición de un sujeto autónomo e idiosincrático.

En el segundo capítulo, se desarrolla la tesis del lujo en términos de un dadaísmo de la posesión, y Wiesing rápidamente aclara que con ello no busca defender lo irrelevante. Es decir, que usar el dinero, los recursos, el trabajo, el tiempo y las habilidades de maneras no razonables es, por definición, no razonable. Pese a lo anterior, la experiencia del lujo es aquí una experiencia genuinamente dadaísta. Usando el *dictum* de Kurt Schwitters, “Todavía hay sentido en el sinsentido” (*Aber es liegt ein Sinn im Unsinn*), Wiesing considera que esta máxima también se aplica al lujo por ser este una experiencia sensorial de una posesión sin sentido que es experimentada como resistencia interna a las convenciones. Aquí el autor distingue con claridad la diferencia entre posesión y propiedad, que es la clave de su aporte a la definición de experiencia estética y uno de los aspectos más interesantes del texto. Wiesing señala que las relaciones de propiedad son perfectamente triviales e irrelevantes para una experiencia

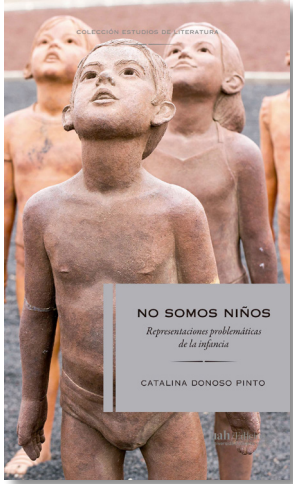
3 La crítica se encuentra en “Veblens Angriff auf die Kultur” (1941). En *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Fráncfort, 1996, pp. 73-96.

estética, pero las relaciones de posesión no. Poseer algo es una condición interna en la cual un poseedor sabe cómo es ser poseedor de aquello que posee. Es una actividad consciente que constituye una afirmación de la voluntad en relación con algo y el uso de ese algo. La propiedad por contraste no es una actividad, sino una pura relación legal. Se puede ser propietario de algo sin saberlo, pero el poseedor debe conocer y sentir cómo es poseer esta cosa, y esa es la razón por la que podemos llamar a algo lujo. En la posesión del lujo, señala Wiesing, se hace necesario alcanzar una orientación plena hacia esa posesión, al igual que en la percepción de la belleza. En la posesión se obtiene una experiencia de sí mismo donde no basta la observación. La estética académica de la recepción nunca ha tratado a la posesión como un acto intencional que puede ser modificado para convertirse en experiencia estética, cuestión que al profesor de Jena le parece incomprensible. Para él, una experiencia estética es posible no solo por escuchar, ver, oler o tocar algo, sino también por la posesión de algo.

El autor recurre a la caracterización kantiana de experiencia estética como cronológicamente posterior al juicio que instala la distinción entre la atracción sensorial –que se percibe como agradable o placentera– y la experiencia estética propiamente tal. Wiesing señala que si algo es experimentado como bello en el sentido kantiano, la persona ha de juzgar con anterioridad si el objeto es significativo e importante, y tiene que llegar al irritante resultado de que el objeto parece tener un propósito, pero en realidad no lo tiene. Para Kant la belleza es la experiencia de lo significativo sin propósito y este efecto ambivalente lleva al libre juego de nuestras capacidades cognitivas que induce ese estado mental que es la razón por la cual llamamos bello al objeto. Wiesing cree que esta descripción es una especie de plantilla para describir la recepción del lujo, pero en sentido inverso. Un bien de lujo tiene un propósito claro, puede ser usado para algo, pero por el exagerado e irracional esfuerzo que excede lo necesario, el bien de lujo tiene que carecer de utilidad o propósito. El punto crucial es que tanto la utilidad sin propósito del objeto bello como el propósito sin utilidad del objeto de lujo pueden ser experimentados como tales solo después del juicio. La situación es sorprendentemente similar, señala el autor, porque en el lujo, un objeto no es lujo porque alguien sea atraído sensorialmente hacia su posesión. Es por esto que el bienestar y lo agradable pueden ser consumidos y comprados, pero no el lujo ni la belleza. Wiesing argumenta con convicción que lo placentero tiene la misma relación con la belleza que la comodidad con el lujo. Y, a su vez, la belleza tiene la misma relación con el acto de percepción que el lujo con el acto de posesión.

La experiencia estética del lujo demanda entonces reflexionar sobre el significado de la cosa, no de la misma manera que la belleza, pero similar en anterioridad. La experiencia del lujo está atada a una experiencia que es resultado de una afirmación explícita en contra de lo apropiado; se constituye cuando alguien ha juzgado algo como irrazonablemente elaborado o extravagante, de manera que él o ella puede sentirse, al poseer tal cosa, como un sujeto que se pone a sí mismo por sobre las

demandas racionales utilitarias. De esta manera, al poseer algo hecho para un propósito especial, pero siendo sin utilidad al ser extremadamente extravagante, el sujeto puede experimentar, como resultado de su juicio, cómo es no conformarse a los requerimientos utilitarios de manera voluntaria. Él o ella, señala Wiesing, puede experimentar la habilidad de excentricidad que solo los humanos tienen: la de ser sujetos autónomos. “Transgresión por abundancia en el terreno de la mala conciencia, eso es lujo”, remata Wiesing, añadiendo la irónica reserva de que distinguir la posesión de algo como experiencia estética de libertad, y no para lucir ni lucirse, es algo difícil de juzgar con plena certeza.



Catalina Donoso Pinto
*No somos niños. Representaciones
problemáticas de la infancia*
Santiago de Chile, Universidad Alberto
Hurtado Ediciones, 2020, 272 pp.

María José Punte
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
majo.punte@gmail.com

El camino elegido por la autora para hacer un recorrido por un corpus cinematográfico latinoamericano diseña un mapa posible para las representaciones de infancia en el campo de lo audiovisual. En varios sentidos, resulta inédito para el ámbito hispanoparlante y para los estudios de infancia en la región. En primer lugar, porque no abundan en lengua española los análisis críticos que crucen infancia y cine, de modo que sigue siendo un territorio inexplorado y con mucho por hacer todavía. También, porque la cuestión de la infancia exige una labor más sistemática en todas las áreas de las producciones culturales latinoamericanas, sean el cine o la literatura, las artes plásticas o performativas. Esa deuda es la que se propone contribuir a saldar Catalina Donoso Pinto. En la presente publicación, la autora se concentrará de manera ya más explícita en esto que define como la “arquitectura conceptual” de la que resulta la infancia cuando cae bajo la mirada adulta o bajo los intentos de definirla desde una perspectiva adultocéntrica. Lo primero que hace notar es este desfase que suponen las infancias, entendidas desde una pluralidad que pone en vilo intentos de sujeción de larga data y que no dejan de acentuarse en nuestros actuales paisajes biopolíticos. Donoso Pinto asume una forma de la negatividad que se torna crucial en la construcción de un pensamiento crítico en torno a las figuras infantiles, como se ve en el título en

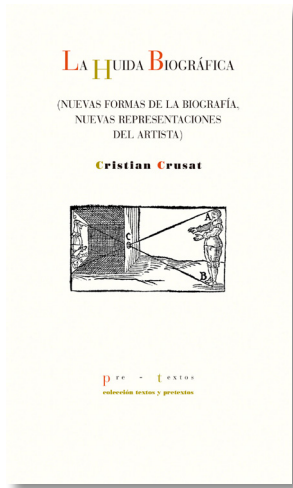
la declaración de que “No somos niños”. Si estamos hablando de “la infancia”, resulta por demás sugerente que se empiece por decirlo desde esta denegación que puede alentar reacciones ambiguas en el público lector. ¿En qué sentido se afirma que las representaciones de la infancia son problemáticas? Y, aquí, el texto se hará cargo de que los problemas no son los y las menores de edad. Tampoco los contextos sociales, políticos e históricos que los colocan en posiciones de subalternidad, aunque esto sea lo que las producciones cinematográficas y literarias abordadas tienden a colocar en el centro de la escena para su consiguiente visualización. El problema radica en algo más raigal que es la concepción minorizante de una amplia franja de la población que se fue cristalizando durante el largo periodo de la modernización, pero alcanza ciertos niveles de paroxismo durante el siglo xx, al cual se había denominado el “Siglo de la infancia”, en parte, por la ratificación mediante leyes de los derechos de niños y niñas. Los avances en las legislaciones, sin embargo, no han producido un reconocimiento de ciudadanía plena del colectivo infante. Donoso Pinto, por su parte, continúa con una reflexión que apunta a desentrañar aquello de inestable que hace que las y los infantes sigan siendo objeto de numerosas tecnologías y pedagogías de domesticación. De ahí que lo problemático radique no tanto en ese entorno que provoca la precariedad de tantos sujetos menores de edad, sino en su carácter de fuerza desestabilizadora, “que arma y desarticula los andamios de la sociedad adulta, que la pone en jaque y la hace exhibir su trastienda” (59).

El libro se organiza en cuatro secciones. La primera de ellas lleva por título “Un espejo deformado”, lo que da cuenta de la cuestión de la representación como uno de los problemas centrales, ya que estos no radican en las infancias, sino en la mirada de quien las define, la sociedad adulta que es la que detenta el poder de la palabra para determinar lo que se entiende por “infante”. La autora incluirá aquí un análisis de la obra de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950), un referente clásico para la temática de la marginalidad de niñas, niños y adolescentes, del que su autor se sirve para abrir una fisura en los relatos nacionales (en este caso, el del México posrevolucionario). El niño o niña, aquí, es pensado como ese residuo que muestra los límites de la representación de la adultez, desde el momento en que se la concibe como un periodo cerrado y acabado de la subjetividad. La infancia permanece como trauma o como ese algo “incómodo”. Ese niño o niña que indica el vacío no es ausencia –dice Donoso Pinto–, sino “tensión inconmensurable de lo olvidado, pero no ido” (359). Esta sección avanzará en el tiempo con dos filmes del director colombiano Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No Futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), y con la lectura de *El planeta de los niños* (1992), documental de la chilena Valeria Sarmiento, en las que la mirada ya problematiza una idea unívoca de la subjetividad infante y se adentra en las tensiones que oponen a la idealización otras posibles derivas en las que no están exentas ni la malicia, ni la violencia. Pero, sobre todo, en el rol jugado por las instituciones en los procesos que se esfuerzan en diseñar al infante siempre en función del adulto.

La segunda sección se concentra en el lenguaje, una cuestión ligada de manera muy íntima con la infancia, por lo que implica su entrada al mundo de la ciudadanía a través de su esforzada adquisición. La infancia es el momento en el que el lenguaje es puesto en jaque mediante una utilización espuria, paródica, desviada. Los dos textos que integran esta sección se ocupan de otros ejes de subalternidad que hacen más evidentes ciertas experiencias de traducción: la que hay que hacer para acceder al mundo de las infancias marginalizadas y/o que viven la experiencia de la aculturación, resultantes de los procesos colonizadores en Latinoamérica. Los ejemplos son la película documental del argentino Fernando Birri *Tiré Dié* (1959), junto con dos largometrajes en los que se aborda el bilingüismo español con las lenguas quechua y mapuche: *Shunko* (1960) de Lautaro Murúa y *Dugún, la lengua* (2012) de Pamela Pequeño.

La tercera sección, “Espacios y tránsitos”, va a concentrarse primero en las operaciones de vigilancia y en la construcción de lo que dio en llamarse “los niños de la calle” con *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia y *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio. Luego, pensará las dinámicas que se juegan en la articulación de los espacios públicos y privados a partir de la necesidad adulta de controlar los movimientos infantiles en producciones más recientes como *Mami te amo* (2008) de Elisa Eliash y *Mitómana* (2011) de Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda. Y concluirá con las estrategias que se juegan en la construcción de una primera persona desde una serie de documentales como *Los rubios* de Albertina Carri, *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló y *El eco de las canciones* de Angonia Rossi.

Por último, en la sección “Medios”, la idea de indeterminación que corporiza la infancia tomará cuerpo en los usos intermediales de las producciones contemporáneas del estilo de *Joven y alocada* (2012) de Marialy Rivas, que pasa del blog a la pantalla, o de los cruces entre literatura y cine a partir de los ejemplos de *El futuro* (2013) de Alicia Scherson, *El año en que nací* (2011) de Lola Airas y *Space Invaders* (2013) de Nona Fernández. El último capítulo suma a este mapeado hecho de cruces y pasajes, de un formato a otro, una serie de novelas gráficas chilenas que ejemplifican los modos en los que las generaciones de la posdictadura intentan dar forma a la experiencia tras la catástrofe social.



Cristian Crusat
La huida biográfica.
(Nuevas formas de la biografía,
nuevas representaciones del artista)
Valencia, Pre-Textos, 2020, 191 pp.

Lorena Amaro Castro
Pontificia Universidad Católica de Chile
lamaro@uc.cl

En sus *Ensayos*, Michel de Montaigne propició, sin proponérselo, una nueva forma discursiva caracterizada, paradójicamente, por su falta de forma. Si hay algo que caracteriza a la escritura ensayística es su libertad y fluidez, y por eso puede transitar de lo narrativo a lo argumentativo, de la risa a la seriedad, de un tema a otro, sin perder a sus lectores y lectoras. Y es quizás esta posibilidad lo que hace que escribir un buen ensayo sea tan difícil. A fin de cuentas, lo que importa es modelar una voz personal y cierta forma, muy íntima, de comunicarse con las y los lectores.

Cristian Crusat es de ese tipo raro de ensayistas, y su oficio es deslizarse por la palabra. Un ensayista difícil de encontrar en un universo académico cada vez más esquemático y homogéneo. Por *Vidas de vidas. Una historia no académica de la literatura* (Páginas de Espuma, 2015) –libro anterior en el que incursiona en el género– obtuvo el merecido Premio Málaga de Ensayo. Allí desarrollaba la idea de una historia a contrapelo de los cánones, a partir de una forma literaria excéntrica como la “vida imaginaria”, inaugurada por el escritor francés Marcel Schwob. A partir de una erudita y profunda lectura del autor de *Vidas imaginarias* (1896), tejía una red de precursores y epígonos en un monumental despliegue de referencias, desde la antigüedad clásica (autores como Diógenes Laercio, con sus vidas de filósofos) hasta detenerse en textos

contemporáneos, como *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, pasando por una serie de otros autores europeos y latinoamericanos. En este nuevo libro, *La huida biográfica*, regresa al corazón de la biografía contemporánea europea para dar un nuevo giro a los problemas de los que ya se ocupaba en su premiado primer ensayo: las relaciones entre memoria e imaginación, el desborde de lo referencial por lo ficcional y, al mismo tiempo, la suma de verdades entrañadas en estas imposturas: “En una época hambrienta de realidad, en el seno de una humanidad que ha perdido la experiencia [...], la biografía se ha convertido en un género dúctil, bipolar e ineludible: filigrana (auto)biográfica, vuelta al (y del) sujeto en la literatura, asunción de la identidad como transformación perpetua, susceptible incluso de ser elegida, corregida e imaginada” (12). Es esta dimensión estética, la capacidad de individualizar ciertos detalles y dar atmósfera a un contexto histórico, social, político e incluso anímico, la que Crusat releva en estos textos, verdaderos contrapuntos de las historias oficiales y bien documentadas, que muchas veces ofrecen solo una pálida recreación de tiempo muerto.

Con una extraordinaria capacidad narrativa –Crusat es también novelista y cuentista–, que explica tramas e historias con el indudable atractivo de lo literario, se acerca también empático, conocedor y preciso a biografías que reconstruyen vidas de artistas, problematizando lo que se conoce como la “leyenda del artista”, noción propuesta por los austríacos Ernst Kris y Otto Kurz (1995) para entender cómo se les representa socialmente, sus principales motivos: “La juventud, el descubrimiento del talento, el autodidactismo y la fuerza del destino, el fracaso y la impostura, la melancolía de aquellos nacidos bajo el signo de Saturno, la pulsión negativa y la tendencia al ocultamiento” (17). Son estos últimos rasgos los que le interesan a Crusat y los que rastrea en las biografías escritas por W. G. Sebald (sobre Max Ferber, alter ego de Frank Auerbach), Pascal Quignard (sobre Georges de La Tour), Pierre Michon y Antonio Tabucchi (sobre Francisco de Goya), Max Aub (sobre el imaginario Jusep Torres Campalans) y Ricardo Menéndez Salmón (sobre el también inexistente Karl Gustav Friedrich Prohaska). Cierran el libro los textos biográficos de J. G. Ballard (sobre Henry Rhodes Hamilton en “El índice”) y Stefan Hertmans (quien escribe sobre Urbain Martien, su abuelo materno, en *Guerra y trementina*), en que ambos autores abordan principalmente la experiencia bélica.

La guerra, como los conflictos sociales y la violencia, conforman el fondo sobre el cual se mueven estos sujetos biográficos masculinos. No en vano Crusat dedica uno de los capítulos más extensos y significativos del libro a las dos primeras biografías, escritas por Sebald y Quignard, en que destaca la personalidad saturnina o melancólica del artista, precisamente en “las noches más oscuras de Europa”: la posguerra y la primera mitad del siglo XVI y su mundo de disputas teológicas. Buena parte de esta reflexión se dedica a las tesis de Richard Tarnas en *Cosmos and Psyche* (2006), inspiradas en el principio de sincronicidad junguiano. La lectura de Tarnas vincula los ciclos cosmológicos con la historia humana. “Saturno se relaciona con el principio del límite, el tiempo, el pasado, la tradición, la edad, la madurez, la mortalidad, el fin

de las cosas; también con lo que pesa, ata, desafía, fortifica, profundiza” (29), se trata del tiempo de “lo oscuro, frío, pesado, denso, seco, viejo, lento, distante; el *senex*, Cronos, el padre severo de los dioses, el Saturno romano” (29). Tanto la biografía escrita por Sebald (“Max Ferber”, publicada en *Los emigrados*) como la de Quignard son, en este contexto, modelos formales esenciales de estos principios saturninos sobre los que Crusat se explaya con erudición de comparatista. Sebald escribe en el entrevero de la historia, la ficción y la fotografía, y por eso mismo su relato –escribe Crusat– “proporciona una verdad de otro orden”. El registro fotográfico –que el ensayista malagueño compara con el de John Berger– se puede considerar un amuleto, son verdaderamente vestigios que “convocan la duda del lector al ser conservados y custodiados en el solemne relicario textual urdido por Sebald, en las antípodas de toda ironía, al tiempo que reivindicán su papel en la H/historia, por mínimo que haya sido” (38). Retrata a su biografiado, el pintor judío Max Ferber, radicado en Manchester, en un mundo plomizo, donde “el polvo –siempre alusivo al Holocausto– es a lo que más se ata el pintor” (44). La vida del pintor Georges de La Tour, como la de Ferber, transcurre también en un periodo de alineamiento de Saturno y Platón, en la Francia del siglo XVII, “una época vehemente y convulsa, una época sembrada de vacilaciones teológicas alrededor de la Reforma, la Contrarreforma y, sobre todo, el jansenismo” (59). Quignard aborda esta historia, como en otros de sus libros, desde una suerte de “zona cero genérica” (60), un no-género, dice Crusat, que es “resultado de las permanentes tensiones producidas entre reflexión y ficción” (60) que acaba por revelar “la naturaleza irremediamente narrativa del pensamiento humano” (60).

En ambas historias, lo que le interesa a Crusat es rescatar una cultura de la interioridad que resista al “achatación intelectual y afectivo propios del tardío capitalismo” (19); tanto Sebald como Quignard consiguen a través de sus relatos biográficos “comunicar con el espíritu de épocas pasadas gracias a las máscaras de Ferber y La Tour. Se trata, por supuesto, de máscaras griegas, aquellas que en lugar de sofocar la voz del actor la realzaban y engrandecían” (68).

Francisco de Goya ha sido retratado innumerables veces; Crusat considera esa galería de voces y escoge dos relatos: “Dios no acaba”, de Pierre Michon, y “Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor visionario”, de Antonio Tabucchi, que “encaran el misterio más artístico que metafísico encerrado en el asombroso paso de la potencia al acto” (76). Michon, autor de unas famosas *Vidas minúsculas*, quien elabora sus textos con rasgos autobiográficos y cierta fascinación por el malditismo que rodea a la biografía de artistas, como en *Rimbaud, le fils*. En su relato sobre Goya el pivote es el año de 1778, a orillas del río Manzanares, días en que Goya habrá de encontrarse con la pintura de Velázquez, encuentro que adquiere “dimensiones visionarias” (85). Goya tenía 32 años y esta epifanía, escribe Crusat, ocurre al modo de los relatos hagiográficos, es un punto de inflexión de la vida toda del artista. Puntos como este, en el ensayo de Crusat, son de muchísimo valor para pensar un esquema narrativo; permiten vislumbrar conexiones textuales que no han sido suficientemente aborda-

das en nuestra lengua, como por ejemplo la relación que se da entre vida de santo y vida de artista. ¿Cómo Occidente ha conectado los patrones de estas narraciones a lo largo de la modernidad? Por su parte, la historia de Tabucchi, publicada en *Sueños de sueños*, es “un retrato onírico en el que la conciencia de Goya se ve asaltada por algunas de las más icónicas imágenes de sus pinturas, dibujos y grabados” (87), recurso que Crusat vincula con la poética schwobiana, y que nuevamente nos pone en la ruta de la construcción fantástica del artista y la posibilidad metaliteraria que ofrece este tipo de vidas, en que los biógrafos se ven a sí mismos comprometidos estéticamente y políticamente, incluso. Tanto Michon como Tabucchi, escribe Crusat, “abundan [...] en el tópico fundado sobre el principio de que la visión interior del artista es mucho más poderosa que cualquier imitación de la realidad” (98).

Crusat da un paso más allá al incluir en su corpus dos textos que se vinculan fuertemente con las biografías que trabajó antes en *Vidas de vidas*, ya que circulan por los extraños pasillos de las biografías imaginarias, ficciones o fábulas biográficas: tanto Jusep Torres Campalans –“pintor español nacido en Lleida cuya síntesis entre catolicismo, anarquismo y cubismo lo convirtió en epítome de la vanguardia, especialmente entre 1906 y 1913, mientras residía en París” (107)– como Karl Gustav Friedrich Prohaska –“pintor, fotógrafo y cineasta alemán” cuya obra “se labró en el fatídico interregno durante el que se esfumó la creencia en que la imagen pudiera suponer un camino de salvación” y que “entre 1936 y 1962 fue un artista en un mundo en las postrimerías de lo humano” (107)– no tuvieron existencia histórica. A través de ellos, sin embargo, sus creadores logran establecer un discurso sobre “la deriva del arte en el siglo xx” (108). La biografía aparece aquí como discurso crítico y también irónico, mostrando un interesante giro de los mitos del artista y el escritor: “Este singular *bastidor* narrativo tomará de la ‘vida imaginaria’ su inclinación por lo mínimo, lo anecdótico y por los hechos más recónditos del personaje, así como un original desdoblamiento en la ficción de los personajes reales que se relacionan con el personaje biografiado, quien aparece retratado con todas sus extravagancias y anomalías” (114). Crusat lleva adelante un nutritivo análisis de los motivos de estas narrativas, que pueden servir de modelo para otras incursiones en este género ambivalente.

El volumen cierra con el análisis de los textos de Hertmans y Ballard, ambos consagrados a la guerra. El conflicto bélico es en realidad el trasfondo de muchos de estos relatos en que más que escudriñar a los individuos protagonistas de estas historias, lo que busca Crusat es entender las relaciones entre ellos y los mundos que habitaron, mundos en ruinas que tanto tienen que decirnos en este comienzo del siglo XXI amenazado por la incertidumbre.

Asistido de una extensa red de lecturas y propuestas filosóficas, literarias e incluso psicológicas y hasta esotéricas, Crusat gesta un ensayo fascinante. Solo haría una acotación: el género biográfico ha sido tradicionalmente apropiado por varones y son muchas más, numéricamente, las biografías escritas y destinadas a los hombres, pero por lo mismo, a sabiendas de la enorme biblioteca que domina

Crusat, y que hay autoras que han trabajado el género –o mujeres artistas que han sido biografiadas–, este ensayo sería aun más potente si las incorporara, para iluminar, bajo nuevos conceptos de verdad y con otras subjetividades, la “huida biográfica”. Un registro de experiencias plurales, en territorios y tiempos desmoronados por la intolerancia, la violencia y la guerra.



Mariano Véliz
*Figuraciones de la otredad
en el cine contemporáneo*
Buenos Aires, Prometeo, 2021, 225 pp.

Fermin Eloy Acosta
UBA / UNLP
fermineloyacosta@gmail.com

El libro *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*, del investigador Mariano Véliz, se propone como una aproximación actual a los avatares de la narrativa gótica en la vasta geografía del cine reciente. La investigación, reunida en un abundante volumen, despliega una compleja sistematización de cuestionamientos alrededor de los monstruos en el cine contemporáneo, sus terrenos de aparición, las arquitecturas narrativas por las que transitan, los puntos de vista que adquieren y las políticas refractarias que ofrecen a ciertos enclaves identitarios. Se trata de un texto que propone, desde su inicio, el trabajo con un cuerpo heterogéneo de películas que gravita entre la ficción convencional, propia de un modelo narrativo clásico, y aquella que se adhiere a los contornos del cine de autor o del modelo experimental. El objeto del libro, señala Véliz en la introducción, es el trazado de un vasto archivo de persistencias e insistencias de las narrativas góticas en el terreno de la clausura del siglo xx e inicios del XXI, ineludiblemente articuladas alrededor del problema de la otredad. A pesar de que nos indica que el rastreo de las figuras de lo monstruoso puede remontarse ya sea a narrativas del siglo xv, a crónicas propias de la consolidación del Estado Moderno o a relatos destilados de los escenarios hiperbólicos del romanticismo, uno de los señalamientos iniciales del libro consiste en arriesgar que sus reverberaciones

contemporáneas recogen, a la vez que tuercen, las tradiciones y los esquemas de los relatos góticos tradicionales. Estas figuras, agrega, gestionan modos refractarios alrededor de las identidades mayoritarias, apuestan por descomponer sus límites y politizan cada uno de los relatos que transitan en direcciones tan diversas como la clase, la raza, la etnia, el género o la identidad sexual. Muchos de estos filmes, incluso, apuestan por proponer programas de reflexión política sobre la otredad contemporánea que desanclen las tácticas sedimentadas de la cultura hegemónica y las reemplacen por formas de aproximación oblicuas o diagonales.

El corpus de filmes analizados orbita alrededor de cuatro figuras centrales: *el vampiro*, *el fantasma*, *el autómatas* y *el doble*. Estos monstruos, encarnaciones cada uno de la otredad, emergen en el libro como tecnologías semióticas donde la cultura occidental vertió, como apunta el libro, un importante número de sentidos que, a lo largo del tiempo, entraron en franca expansión y mutación de sus coordenadas fundamentales. Traídas a la actualidad, sin embargo, sus figuraciones ofrecen nuevas formulaciones para reflexionar y desplegar interrogantes a los marcos de inteligibilidad de la otredad desde el presente. La selección de películas se extiende en un tramo de veinte años y abarca, como se señaló, el pasaje del siglo xx al xxi: *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990) de Tim Burton; *Institute Benjamita* (1996) de Stephen Quay y Timothy Quay; *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, 1996) de Stephen Frears; *La leyenda del jinete sin cabeza* (*Sleepy Hollow*, 1999) de Tim Burton; *Los otros* (*The Others*, 2001) de Alejandro Amenábar; *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (2002) de Guy Maddin; *El afinador de terremotos* (*The Piano Turner of Earthquakes*, 2006) de Stephen Quay y Timothy Quay); y *Criatura de la noche* (*Let the Right One In*, 2009) de Tomas Alfredson.

Aunque se trate de películas que se conciben, desde un inicio, como parte de un linaje autoconsciente singular y erudito, cada una de ellas, a su particular modo, y con estrategias singulares, propone, según Véliz, escenarios donde las figuras de la alteridad radical activan formas de descomposición de los límites y deslizan estrategias para el derrumbe de las categorías, enclaves y economías de representación que otrora les asignara el relato gótico tradicional. Si en el gótico victoriano, por ejemplo, los monstruos figuraban como la encarnación del villano, el extranjero, el otro racial, étnico, el subalterno, el reverso exacto de un punto de vista aferrado a encarnaciones de la normalidad, las figuras de lo monstruoso contemporáneo gestionan, señala el autor, una puesta en crisis, un desmoronamiento de las clasificaciones tradicionales –modernas– de la subjetividad, y ponen al descubierto el carácter ficcional y maleable de las identidades. El punto de vista narrativo en muchas de estas películas –agrega–, por ejemplo, puede configurarse como una estrategia productiva y de descalce de las retículas binarias de la tradición gótica: ya sea en anclaje fronterizo de Lucy, la virgen que invoca a Drácula en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (2002) de Guy Maddin, en la mirada dislocada de la empleada doméstica, encarnación del *excéntrico*, protagonista de *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, 1996), sirvienta de Dr. Jekyll, o en

la focalización del relato que se adhiere al afinador de pianos Fernández, observador de la maquinización de humanos en *El afinador de terremotos* (*The Piano Turner of Earthquakes*, 2006). Esta misma estrategia puede ser revisada también en *Los otros* (*The Others*, 2001), relato narrado desde el punto de vista de los espectros, cuyo punto de vista sirve para jaquear la propia idea de otredad al formular un cuestionamiento en torno de quienes son los intrusos que habitan y ocupan la mansión victoriana.

Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo va más allá en la observación de cada una de estas irrupciones novedosas de lo monstruoso al proponer en qué medida el trabajo con estas figuras de la alteridad radical, cuyo rasgo reiterado y digno de mencionar es el uso del cuerpo en tanto territorio de disputa, ya que también aporta coordenadas críticas sobre estas figuras y su entrelazamiento con problemas tales como la clase social –en la convivencia entre amos y sirvientes en *Los otros* o en *El secreto de Mary Reilly*–, la identidad racial –y la racialización de Drácula y Lucy en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*–, la puesta en crisis de la espacialización del poder disciplinario –de una institución en *Institute Benjamenta* o de una ciudad en *El joven Manos de Tijera*– o de los regímenes sexuales, biológicos y corporales de inteligibilidad del cuerpo –en el cuerpo de Eli, la protagonista de *Criatura de la noche*, que porta una cicatriz en lugar de un sexo–.

Mariano Véliz se ocupa de señalar que estas películas proponen figuras que se ubican en la frontera, formas de lo intersticial que activan procesos sutiles de mutación y portan en la potencia del desafío y desajuste de los marcos su inteligibilidad misma en tanto parte de una especie, un género o una clase social. Estos filmes proponen y aportan claves, además, para el diseño de renovadas aproximaciones a la otredad en el contexto contemporáneo. Las propias espacializaciones de la otredad gótica (en otro tiempo metonimizadas por medio de la topografía conocida como *claustró*, ya sea el castillo, la casa embrujada, el altillo o el cuarto cerrado) pueden convertirse ahora en un refugio frente al avance de la homologación que proponen las políticas de la *mismidad* normalizadora: tal es el caso de Edward Scissorhands que, tras un intento fallido de docilización comunitaria, retorna al castillo del que partió como forma de autoprotección. En algunas de estas narrativas las figuras de lo monstruoso escapan a la homologación aplanadora de las diferencias frente a discursos de diversidad o multiculturalismo propios de la cultura contemporánea.

Es destacable que Véliz señala que muchos de estos relatos proponen personajes en el centro de sus narrativas en procesos de radicalización de su otredad. En esta dirección es preciso señalar que no se constituyen ni en tanto encarnaciones épicas de afirmación heroica ni adquieren la negativización propia del villano. En cambio, se configuran como monstruos *impuros* que resisten frente a una ontologización otrificante o exotizante de su diferencia. Estos filmes pulverizan las concepciones ortodoxas de lo monstruoso en tanto tecnología de producción y gestión de la *mismidad* y, en cambio, apuestan a una puesta en crisis, un derrumbe de las clasificaciones tradicionales –modernas– de la identidad. En esta misma coordenada, el libro ofrece la novedosa

distinción entre *monstruos* y *excéntricos*, dos formas distintas que se integran a una escala de lo otro, donde el primero resulta, entonces, menos asimilable que el segundo. El segundo figuraría, entonces, como una estrategia recurrente a la que acuden estos relatos para desanclar las sedimentaciones de sentido fijadas por el gótico tradicional. Se trata de personajes que emergen de forma reiterada en cada uno de los textos del corpus, avatares de una *terceridad* que encarna, desde la periferia, posiciones ajenas tanto a la otredad radical como a la mismidad comunitaria.

Previo al análisis concerniente a cada una de las películas que integran el corpus, el libro dispone una serie de entradas exhaustivas que se proponen como el trazado de una genealogía compleja en lo que respecta a las figuras privilegiadas del libro. En el caso del vampiro, por ejemplo, Véliz traza una cartografía que inicia en el siglo XVIII, recoge su popularización en el transcurso del XIX por medio de relatos como *Vampyre* (1819) de Polidori, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu o *Drácula* (1879) de Bram Stoker. En torno al fantasma, en cambio, identifica su temprana presencia en el género epistolar de la mano de Plinio el Joven y sus *Epistulae* (61-113), a la par que aborda su presencia inefable en la literatura victoriana –en publicaciones periódicas como las fundadas por Charles Dickens– o en relatos de Henry James, entre cuya producción destaca la *nouvelle Otra vuelta de tuerca* (1898). Respecto del doble, el autor centra su análisis en la difusión de esta figura en el marco del romanticismo, su expansión en el plano teórico, crítico y ensayístico –cercana al desarrollo del psicoanálisis– las maneras en que estas figuras se inscribieron en diversas narraciones y cobraron la forma de sombras, reflejos o desdoblamientos de una misma personalidad. Sin embargo, señala, el exponente más notable de esta cartografía es *El extraño caso de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert L. Stevenson. En torno del autómatas, finalmente, Véliz explica que su emergencia debe situarse a caballo de los siglos XVIII y XIX en la invención de artefactos maquínicos que buscaron replicar la inteligencia humana. En el plano literario, pueden ser identificados en relatos de E. T. A. Hoffman tales como *Die Automate* (1814) o *El hombre de arena* (1817), o en la novela *La Eva futura* (1886), de Auguste Villiers de L'Isle-Adam. Sin embargo, el texto que recogió esa tradición y la expandió a un registro masivo, apunta, fue *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley.

El volumen se ofrece, además, como una copiosa y actualizada sistematización de lecturas que se integran tanto al campo de análisis del problema de la otredad en vinculación con el cine como a diversas formas de reflexión en torno de lo monstruoso y su relación estrecha con marcos teóricos y horizontes críticos más extensos, como los estudios culturales, la *monster theory*, los estudios feministas y *queer*, la teoría política o el campo de los estudios poscoloniales

En un detallado análisis de las estructuras narrativas y las operatorias formales de cada una de las películas que forman parte del corpus del libro, Véliz señala que es preciso advertir la continua recurrencia del fenómeno de la intertextualidad, no solo en la evidente alusión de estos relatos a figuras de la otredad que cuentan con una vasta

trayectoria en el marco de la cultura occidental, sino en sus nutridas alusiones a imaginarios visuales, audiovisuales, literarios y culturales heteróclitos. Es preciso destacar que estas películas echan mano tanto a estrategias arcaicas de la historia del cine como a registros tecnológicos novedosos, yuxtaponen imaginarios del cine silente con recursos propios de la CGI (Computer Generated Imagery), recrean escenarios del cine clásico junto con estilemas propios del cine *exploitation*, las películas de Roger Corman o los filmes de la productora inglesa Hammer, articulan hibridaciones genéricas al combinar el thriller, el melodrama con el relato de fantasmas, aluden a fuentes literarias canónicas en combinación con escrituras menores o de escasa circulación actual.

