

Yasmin Temelli (ed.)





EDICIÓN XIX

**MÉXICO EN EL MUNDO – EL MUNDO EN MÉXICO:
DINÁMICAS DE ENCUENTROS Y ENFOQUES ESTÉTICOS**

Yasmin Temelli (ed.)

México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos
Yasmin Temelli (ed.)

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2021/1, año 10, n° 19, 229 pp.

DOI: 10.23692/iMex.19

Website: <https://www.imex-revista.com/ediciones/xix-MEEM>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Yasmin Temelli: Editora en jefe / chief editor
Vittoria Borsò: Editora
Frank Leinen: Editor
Guido Rings: Editor
Hans Bouchard: Editor asociado / associate editor

Título / Title: México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos
Editor : Yasmin Temelli
Edición / Issue: 19
Año / Year: 2021/1
DOI: 10.23692/iMex.19
Páginas / Pages: 229

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard, Stephen Trinder

Diseño / Design: Hans Bouchard



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

**MÉXICO EN EL MUNDO – EL MUNDO EN MÉXICO:
DINÁMICAS DE ENCUENTROS Y ENFOQUES ESTÉTICOS**

DOI: 10.23692/iMex.19

Año X (2021/1)

N° 19

Editorial

YASMIN TEMELLI 8

México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos

Artículos / Articles

VITTORIA BORSÒ 18

Del mundo a los mundos: repensar la globalización desde la literatura mexicana

GESINE MÜLLER..... 51

Octavio Paz entre la *literatura mundial* y las *literaturas del mundo*

ANNE KRAUME 64

Ignacio Manuel Altamirano y los trenes: literatura y progreso en *El Renacimiento* (1869)

SARA POOT HERRERA 77

Juan José Arreola y su estética del zigzag

HERMANN HERLINGHAUS 91

Octavio Paz, Carlos Castaneda y la búsqueda de otra dimensión de la realidad

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ SERRA 107

Lo que se nos escapa al viajar: apercepción en Amado Nervo

EDITH NEGRÍN.....	117
Traven: primer encuentro con los indios mexicanos	
ROGER FRIEDLEIN	130
Portugal, Brasil y México en una nuez: estrategias de personalización en tres retratos transatlánticos de literaturas nacionales (Álvares de Azevedo, Juan Valera, José Zorrilla)	
LIZETTE JACINTO	140
Exclusión-inclusión: El caso del exilio político germanoparlante en México y la solidaridad antifascista de artistas mexicanos del Taller de Gráfica Popular	
JACOBO SEFAMÍ	155
De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefardí y el presente mexicano	
STEPHANIE SCHÜTZE.....	166
Guadalupe-Tonantzin: una santa transcultural	
TANIUS KARAM CÁRDENAS	179
Entre muros y túneles. Metáforas para pensar la necropolítica en México	
SANDRA LÓPEZ VARELA	195
Etnoarqueología para el combate a la pobreza: la estrategia ignorada por el Estado Mexicano	
SANDRA DEL PILAR	212
El sueño incobrable de la transparencia absoluta	

IMEX XIX

EDITORIAL

México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos

Yasmin Temelli

(Ruhr-Universität Bochum)

En vista de los movimientos migratorios y las corrientes de refugiados en todo el mundo, que actualmente son sumamente manifiestos, la investigación de dinámicas de encuentro parece ser una de las tareas más inminentes de nuestros tiempos. Se plantea la cuestión de las respectivas fuerzas y el potencial específico que puede desarrollarse en el proceso de contacto cultural. Las experiencias de encuentro cuestionan conceptos de lo propio, lo ajeno y lo extranjero de forma condensada, poniéndolos así en movimiento. Esto permite activar recursos y liberar energías productivas que a su vez tienen un efecto promotor a lo largo del proceso de negociaciones y, en el contexto de las migraciones culturales, "ponen en marca transformaciones e innovaciones, pues los movimientos y los contactos entre culturas y lenguas favorecen las interrelaciones y dan lugar a otras percepciones espacio-temporales y en ocasiones incluso a otras prácticas sociales" (Borsò/Temelli/Viseneber 2012: 15).

Si las experiencias de encuentro se piensan más allá de una búsqueda de conocimientos centrada en un sujeto o de un espacio, entonces la perspectiva de formas de interacción con vectores y fuerzas adicionales puede poner en marcha una dinámica diferente. Por ejemplo, los afectos, que las investigaciones actuales abordan desde diferentes perspectivas, facilitan la superación del pensamiento organizado en categorías dicotómicas y permiten otras formas de pensamiento y de convivencia. Sin embargo, una fuerza explosiva destructiva también puede desplegarse, de modo que la exterioridad del otro¹ no recibe reconocimiento ético y no se asume una responsabilidad estricta por él, sino que se producen intentos de apropiación o rechazo a través de actos de violencia. Con Bernhard Waldenfels y su obra *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (2006), cabe recordar, en relación con este momento de *Tremendum*, que la extrañeza se remonta a una experiencia que siempre se caracteriza también por "Unsicherheit, Bedrohtheit, Unverständnis [...], und ebendiese Faktoren sind ungleichmäßig verteilt, je nachdem, wer die sozialen und sprachlichen Spielregeln bestimmt"²

¹ Véase Levinas (2012).

² "La inseguridad, la amenaza, la incomprensión, y precisamente estos factores se distribuyen de forma desigual, dependiendo de quién determine las reglas sociales y lingüísticas del juego." Todas las traducciones son de la autora.

(Waldenfels 2006: 124). Si bien un encuentro en su carácter excepcional puede representar una fascinación excitante y deseable, su permanencia puede causar un cambio en la evaluación. En consecuencia, Alois Hahn ve al huésped como una figura ambigua, porque "wie manche Etymologien zeigen, ist es vom Gast zum Feind, vom hospes zum hostis nicht weit. Der Gast, der bleibt, wird ungemütlich"³ (Hahn 1992: 59).

Las dinámicas de encuentro en el micro-nivel interpersonal y el macro-nivel socio-cultural pueden entenderse como eventos y procesos en una red, tal como Wolfgang Welsch lo ha modelado como característico de la actual constitución de las culturas y en contraste con el concepto de cultura como la cultura particular de un pueblo (Johann Gottfried Herder). Los procesos de migración y globalización, que conducen a interdependencias de todos los niveles (economía, transporte y vías de comunicación, etc.) y que, entre tanto, producen discontinuidades, requieren en última instancia una dinámica acelerada de encuentros. Sin embargo, y esto también lo subraya Welsch con respecto al concepto homogeneizador y separatista de la cultura de Herder, este difícilmente podría ser fructífero incluso en una perspectiva histórica, ya que los fenómenos transculturales resultan ser más bien la regla. Ottmar Ette, por ejemplo, asume una movilidad básica – aquí utiliza el término "Vektorisierung" ("vectorización"; Ette: 2012: 29) – de las culturas y diferencia cuatro fases de la globalización acelerada, la primera de las cuales se sitúa a principios de la era moderna y con la Conquista.

Este principio de movilidad se confirma también en el caso de México, que, debido a sus diversas interrelaciones, productivas y llenas de tensión, puede funcionar como un laboratorio para el análisis de la dinámica de encuentros históricos y contemporáneos. El estudio de migraciones culturales inherentes a la genealogía y constitución de la cultura mexicana ya ha llevado a la formulación de una teoría cultural basada en la movilidad.⁴ Así pues, el período precolombino ya se caracteriza por una evidente transculturación – podría pensarse, por ejemplo, en la diversidad de tribus y culturas que los aztecas encontraron en el curso de su toma de poder. Con la conquista española realizada por Hernán Cortés (1519-1521) las respectivas dinámicas de encuentro adquieren un poder fundamental en relación con las construcciones actuales de la identidad mexicana; marcaron el comienzo de una relación estrecha y cambiante entre México y España.

³ "Como muestran algunas etimologías, un huésped no tarda en convertirse en un enemigo, de un *hospes* a un *hostis*. El huésped que se queda genera incomodidad" (mi traducción).

⁴ Véase Borsò/Temelli/Viseneber (2012).

En el transcurso de la lucha por la independencia se manifiesta un fenómeno que, como momento recurrente, recorre la historia ulterior y, recientemente –en especial debido a acontecimientos como el Brexit– promueve debates: el nacionalismo.⁵ El concepto de nación y el discurso sobre la nación asumieron un papel decisivo en la construcción y la autocomprensión del país con el fin del virreinato de Nueva España, y después de la Revolución Mexicana apoyaron decididamente el gobierno del PRI, que duró más de 70 años y trató de modelar la "comunidad imaginada"⁶ (Benedict Anderson) según sus ideas. Debido a su poder de impacto –también y especialmente en tiempos de los actuales procesos de globalización y glocalización– este trasfondo debe tenerse en cuenta en lo que respecta a la dinámica de encuentros, por lo que hay que considerar las respectivas manifestaciones en los niveles micro, meso y macro.

El interés de los estudios literarios y culturales de las aportaciones de esta edición de *iMex* radica específicamente en las dinámicas estéticas que se manifiestan en la textualidad y las prácticas mediáticas de la más diversa procedencia. En el sentido de una filología mediática ampliamente concebida, se consideran diversas producciones literarias y culturales y se exploran sus respectivos niveles de significado por medio de análisis ejemplares de encuentros. Con Alois Hahn vale la pena destacar que el "Verstehensprozeß nicht zwei hell erleuchteten Zügen, die nebeneinander herfahren [gleich], sondern eher zwei einander begegnenden Fahrzeugen, die für einen Moment optisch verkoppelt sind"⁷ (Hahn 1992: 55). Así pues, el objetivo de este número de *iMex* es sobre todo constatar la aparición de los fenómenos estéticos, hacer que su emergencia sea fructífera para una discusión literaria y cultural-científica y de este modo contribuir a los virulentos debates sociales de nuestra época.

La edición inicia con el *keynote*-artículo de **Vittoria Borsò**, quien introduce al lector de forma programática y teórica en la temática del dossier: *Del mundo a los mundos: repensar la globalización desde la literatura mexicana*. La autora nos presenta un amplio panorama de como pensar el mundo tomando en cuenta la actual situación postpolítica. En primer lugar repasa teorías de mundo vertiendo luz sobre problemas epistemológicos y ontológicos del concepto para luego enfatizar una "concepción de la potencialidad de mundos plurales dentro de lo que seguimos llamando mundo". Sobre esta matriz pregunta por la peculiaridad de la literatura como imaginación del mundo e identifica prácticas de relacionamiento que permitan

⁵ Véase entre otros aquí también la decimoprimer edición de *iMex* 'Nación y Nacionalismo' (Leyva/Temelli 2017).

⁶ Véase en cuanto a la comunidad imaginada Anderson (1983).

⁷ "El proceso de comprensión no es como dos trenes brillantemente iluminados que circulan uno al lado del otro, sino más bien como dos vehículos que se encuentran el uno al otro de frente, quedando acoplados ópticamente por un momento".

pensar esta pluralidad de los mundos. Destaca la fuerza performativa del lenguaje literario y se dedica en especial a la obra de tres autores mexicanos: Margo Glantz, Carlos Monsiváis y Myriam Moscona. En cuanto a la obra de Glantz, Borsò subraya su escritura fragmentaria "que permite pensar el pasaje del mundo a los mundos". El lugar epistemológico de Monsiváis es, según la autora, la relacionalidad, su escritura pone en escena una voz singular que "vive su contexto particular a partir de una ética y cultura global". La inmersión en lo corpóreo –que marca el intimismo poético de Myriam Moscona– "la dilución de la frontera entre yo y el cuerpo, entre el yo y los otros, tiene también una política propia de mundialización".

En su contribución *Octavio Paz entre la literatura mundial y las literaturas del mundo* **Gesine Müller** retoma la discusión acerca del término de 'literatura mundial' sostenida a lo largo de doscientos cincuenta años e intensificada los últimos veinte años por el desarrollo del concepto de 'literaturas del mundo'. Entra en el campo de tensión existente entre las dos nociones –las cuales destaca como dos posibilidades de la formación de paradigmas en los estudios literarios y en el mundo de la cultura– para primero elaborar criterios de diferenciación, lo que le permite en un segundo paso investigar la recepción de Octavio Paz en el mundo. Aparte de la canonización evidente del Premio Nobel mexicano, Müller muestra con referencia a la traducción y la acogida en Japón que la obra de Paz se encuentra en el punto de intersección del concepto de 'literatura mundial' y de las 'literaturas del mundo'.

Anne Kraume se consagra en su contribución a *Ignacio Manuel Altamirano y los trenes: literatura y progreso en El Renacimiento (1869)*. Fundado por uno de los personajes claves del siglo XIX, el periódico literario *El Renacimiento* da testimonio del afán de fomentar el progreso en un México asolado por incesantes conflictos armados. Kraume resalta el entrelazamiento entre nacionalismo y universalismo en el pensamiento de Altamirano, tomando como casos modelo sus artículos sobre el ferrocarril. Este nuevo medio de transporte "establece relaciones y facilita la comunicación, es precisamente este tipo de entrelazamiento, el que resulta imprescindible para que una cultura genuinamente mexicana pueda sacar adelante a la nación". De tal forma se puede entender el cosmopolitismo literario de Altamirano, que reconoce una capacidad educativa de las literaturas extranjeras, pero solo en el sentido de que los escritores mexicanos puedan aprovechar estas para sus propias obras.

Sara Poot Herrera se dedica en su artículo al escritor mexicano *Juan José Arreola y su estética del zigzag*. Ella define la obra en su sincronía y diacronía como un péndulo, un caleidoscopio de producción que pertenece a todos los tiempos y todos los lugares análogos de la vida del autor, actor, académico y editor que –como recuerda con las palabras de Jorge Luis Borges– nació en México en 1918, pero pudo nacer en cualquier lugar y en cualquier siglo. Destaca el

hecho de que Arreola pasó de un género literario, un registro, un discurso y un tema a otro y caracteriza estos itinerarios como un inacabable viaje en busca de la perfección estilística y la medida literaria. Subraya como movió las piezas de su creación literaria y las fue combinando hasta otorgar una obra en movimiento: "Con su obra multicultural México circula por el mundo".

Octavio Paz, Carlos Castaneda y la búsqueda de otra dimensión de la realidad es el título sugerente del artículo de **Hermann Herlinghaus**. Analiza el prólogo "La mirada anterior" con el que Paz contribuyó a la segunda edición mexicana del libro auto-etnográfico *Las enseñanzas de Don Juan* (1974) de *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (1968) del antropólogo peruano Castaneda – uno de los autores más leídos de la 'literatura psiquedélica' de los años 1960 y 1970. Las experiencias de este con el chamán Juan Matus le posibilitaron el acceso a un conocimiento inalcanzable para la examinación antropológica 'objetiva' y lo convirtieron en aprendiz-escritor, relatando su camino de conversión. El autor mexicano, por su parte, realiza una reflexión epistémica abarcando aspectos poetológicos, filosóficos y antropológico-medicinales. Según Herlinghaus, Paz reconoce en *Las enseñanzas de Don Juan* una constelación ejemplar para una crítica de los conceptos de realidad, percepción y conocimiento de la modernidad occidental.

José Ramón Ruisánchez Serra se acerca al tema de dinámicas de encuentros y enfoques estéticos a través de un análisis de *El éxodo y las flores del camino* (1902), un libro que combina la crónica en prosa con intermezzos en verso. Ya el título de la contribución *Lo que se nos escapa al viajar: apercepción en Amado Nervo* sugiere que no se trata de atracciones públicas comunes que se encuentran en el foco de la atención del escritor y periodista mexicano. La narración de su viaje a Europa que emprende como cronista de la Exposición Universal de París orbita alrededor de lo que Ruisánchez llama lo 'ausencial' – capturado por Nervo mediante una escritura de sinceridad la cual explora lo que se elude al viajar. Por ende, el centro de atención es "el sujeto mismo como producto donde indefectiblemente lo ausencial filtra las presencias". En su artículo *Traven: primer encuentro con los indios mexicanos*, **Edith Negrín** ahonda en la vida y obra de un alemán llegado a México en el año 1924, que se hizo famoso sobre todo por el ocultamiento y la transformación de su nombre y su personalidad. El actor, periodista y militante en el movimiento anarquista alemán, quién en tierras mexicanas se convirtió en un escritor líder en ventas, ha despertado un interés innato en Negrín como autor del libro de viaje *Tierra de la primavera* (1928), publicado en español recién 68 años después. Ella destaca el hecho de que la presencia indígena en Chiapas es la que figura como hilo conductor del texto y que el encuentro con las comunidades indígenas dejó una impronta profunda en la narrativa de

Traven. Según Negrín representan para él la posibilidad de una civilización más humanizada, en tanto que considera que la decadencia de la civilización europea es indiscutible.

Roger Friedlein le da hincapié a *Portugal, Brasil y México en una nuez: estrategias de personalización en tres retratos transatlánticos de literaturas nacionales* (Álvares de Azevedo, Juan Valera, José Zorrilla). Examina los ensayos de José Zorrilla 'México y los mexicanos' (1855-1857) y de Juan Valera 'De la poesía del Brasil' (1855) así como el manuscrito de Álvares de Azevedo *Literatura e civilização em Portugal* (1850), escritos en momentos casi simultáneos y todos con una perspectiva transatlántica. Indaga en cómo retratan la literatura nacional respectiva: concerniente a Álvares de Azevedo, quien se dedica desde São Paulo a la literatura portuguesa, detecta un romanticismo entusiasta. En los textos de los dos autores españoles prevalecen, según Friedlein, la ironía y la distancia tomada de los objetos de su discurso (Valera) así como un afán de imparcialidad que conlleva una constante autotematización (Zorrilla).

En su artículo *Exclusión-inclusión: El caso del exilio político germanoparlante en México y la solidaridad antifascista de artistas mexicanos del Taller de Gráfica Popular* **Lizette Jacinto** investiga en qué medida exiliados de izquierda de habla alemán encontraron acogida por parte de grupos politizados de ideología de izquierda en México durante los años treinta y cuarenta del siglo XX. Como estos tenían principalmente un lazo directo con el Partido Comunista Mexicano, el proyecto conjunto de la lucha antifascista quedó en parte erosionado. En cuanto a la solidaridad mostrada hacia los exiliados germanoparlantes, Jacinto destaca entre otros el grupo de artistas y grabadores del Taller de Gráfica Popular y subraya la importancia de su participación en *El Libro negro del terror nazi en Europa*, un libro de denuncias de las prácticas fascistas.

De ida y vuelta, Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefardí y el presente mexicano es el título que **Jacobo Sefamí** ha elegido para caracterizar la ubicación de una escritora contemporánea que ha aprendido a combinar (sus) mundos. En su contribución se dedica a indagar el ámbito sefardí de la obra de Moscona, poniendo un énfasis especial en la novela *Tela de sevoya* (2012) –en la cual detecta la voz individual, familiar y colectiva de la diáspora sefardi– y el libro de poemas *Ansina* (2015). Con base a esto, Sefamí define a Moscona como la "primera antipoeta del ladino, la primera que incorpora el juego con el lenguaje al modo vanguardista, la primera en referirse a temas ajenos a la experiencia del exilio, la primera en usar el humor".

Stephanie Schütze se dedica a *Guadalupe-Tonantzin: Una santa transcultural*. La autora explora en el marco de su trabajo de campo etnográfico, el vínculo entre el símbolo religioso

de la Virgen de Guadalupe y el activismo político tomando como punto de partida una ceremonia religiosa en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe / Our Lady of Guadalupe Shrine en Des Plaines en el año 2009 organizado por la Federación de Clubes Michoacanos en Illinois. El lugar de peregrinaje más visitado después de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe en Tepeyac, se ha convertido en un escenario de la lucha política emprendida por migrantes mexicanos para una reforma migratoria en los Estados Unidos. Schütze repasa la(s) historia(s) del simbolismo político de la Virgen de Guadalupe desde tiempos coloniales y destaca su función como imagen mediadora entre las culturas.

Tanius Karam Cárdenas por su parte aborda en el artículo *Entre muros y túneles. Metáforas para pensar la necropolítica en México* también un nexo bien conocido entre México y los Estados Unidos: focaliza con el 'túnel' y el 'muro' dos metáforas que se han vuelto omnipresentes en el discurso político y en los medios de comunicación del capitalismo tardío. Identifica el 'túnel' como icono del necropoder y lo relaciona con el capo de la droga 'Chapo Guzmán', quien como "sujeto endriago se inserta en la lógica de la violencia como parte del funcionamiento del mercado y el ejercicio del poder". Según el autor, la retórica del muro, que experimentó su auge durante el gobierno de Donald Trump, no genera claridad ni seguridad sino diversas formas de confusión. "Como objeto de discurso político y base de muchos relatos sociales es un excelente ejemplo para identificar los múltiples niveles que se ponen en juego, como la manipulación".

Una conexión que no debe pasarse por alto es el hecho de que México comparte con el mundo una cuota inquietante: la mitad de la población vive en estado de pobreza. **Sandra López Varela** realiza por medio de su contribución *Etnoarqueología para el combate a la pobreza: la estrategia ignorada por el estado Mexicano* una crítica a las políticas del desarrollo y señala los fracasos de las medidas institucionales tomadas como las del Banco Mundial o del Fondo Monetario Internacional. Subraya la importancia del estudio de evaluación de impacto social y propone aplicar la metodología de la etnoarqueología para comprender mejor las causas que fomentan la pobreza y presenta como ejemplo un proyecto llevado a cabo en Cuentepec (1998–2004) que tenía el objetivo de hacer un registro de la tecnología de producción de comales y medir de tal forma los efectos de las políticas de desarrollo.

El dossier culmina con una aportación de la artista plástica y teórica del arte **Sandra del Pilar** que actúa en dos mundos, obrando en un taller tanto en México como en Alemania. En su contribución *El sueño incobrable de la transparencia absoluta* destaca la característica de medios de representación que tienden a invisibilizarse frente a lo representado (como por ejemplo hoy en día el celular con su cámara fotográfica) y que por ende oprimen su carácter

mediático. Sin embargo, Del Pilar subraya el hecho de que la transparencia absoluta es una imposibilidad ontológica, ya que significaría la abolición del medio mismo como portador de la transparencia. Por medio de su propia pintura post-fotográfica, demuestra como los cuadros se valen de la transparencia para poner en tela de juicio y para enfatizar su carácter mediático. "Lo invisible no es invisible porque desaparezca, sino porque se aparece demasiado; la transparencia se vuelve opaca precisamente por ser transparente, revelándose, así, visiblemente, como el sueño incumplible que es".

Las contribuciones se basan en ponencias dadas durante el congreso internacional "México en el mundo – el mundo en México" que tuvo lugar el día 13 hasta el 15 de junio del año 2018 en la Ruhr-Universität Bochum (RUB). Es importante destacar el hecho de que este encuentro no habría sido posible sin el generoso apoyo de la Fundación Alemana para la Investigación Científica (DFG) y de la RUB por lo cual estoy profundamente agradecida. También quisiera dar las gracias a Rogelio Granguillhome Morfín, quien en su función de embajador de México en Alemania dio apertura a dicho evento. Además quisiera agradecer a Katherine Rodríguez de Ávila y Hans Bouchard por su empeño y dedicación.

Y como estamos celebrando diez años de *iMex*, este es el momento y el lugar apropiado para expresar un agradecimiento más amplio por parte de las y los editores: muchas gracias a todas y todos los que han compartido nuestra pasión para este fructífero encuentro internacional e interdisciplinario que radica en este proyecto y que han contribuido de una u otra forma al desarrollo constante de *iMex* – sean nuestros editores invitados, las autoras y autores, los miembros del consejo editorial y por supuesto nuestro público lector. También vale la pena destacar a nuestra redacción, Dr. Ana Santos, Bianca Morales García y Dr. Stephen Trinder – les damos las gracias por su gran compromiso y siempre tan meticulosa labor.

A nuestro editor asociado Hans Bouchard por su parte no hace falta darle las gracias explícitas porque sabe de sobra que sin él, *iMex* no estaría con vida, o más precisamente, en línea.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (1993 [1983]): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BORSÒ, Vittoria / Viseneber, Karolin / Temelli, Yasmin (eds.) (2012): *México: migraciones culturales - topografías transatlánticas. Estudios sobre los itinerarios de las culturas*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

ETTE, Otmar (2012): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin / Boston: de Gruyter.

HAHN, Alois (1992): "Überlegungen zu einer Soziologie des Fremden". En: *Simmel Newsletter*, 2, 1, 54-61.

LEVINAS, Emmanuel (2012) [1961]: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

LEYVA, Gustavo / Temelli, Yasmin (Hrsg.) (2017): 'Nación y Nacionalismo'. En: *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 11. <http://www.imex-revista.com/ediciones/xi-nacion-y-nacionalismo/> [19.09.2020]

WALDENFELS, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

WELSCH, Wolfgang (1994): "Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen". En: Kurt Luger / Rudi Renger (eds.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 147–169.

IMEX XIX

ARTÍCULOS

ARTICLES

**Del mundo a los mundos:
repensar la globalización desde la literatura mexicana**

Vittoria Borsò

(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Al proponer el término de "mundialización" como unión de dos movimientos que acompañan la conquista del nuevo mundo (Gruzinski 2004: 374), Serge Gruzinski distingue entre: a) occidentalización, o bien, el proceso de dominación de las culturas conquistadas; y b) globalización como transmisión híbrida de los códigos de comunicación y de los medios de expresión, un proceso de *métissage* y *bricolage* (Lévi-Strauss) que trastueca las prácticas materiales del conquistador por la lógica de lo sensible y en todas las esferas de la producción cultural. Con estos conceptos y nociones análogas de transculturación e hibridación, escritoras y escritores latinoamericanos demostraron desde los años 80 que existen otras maneras de pensar la política de la mundialización. Sin embargo, a la luz de los acontecimientos de la actual situación postpolítica en el mundo, urge repensar estos conceptos que en los últimos decenios habían parecido aptos a transformar la violencia epistemológica y política en el globo: La fenomenología nos había recordado que el movimiento es el punto de partida de la formación de la subjetividad –*ambulo, ergo sum* es la frase con la que Pierre Gassendi, en referencia al cuerpo, invierte el espacio geométrico de la razón cartesiana¹; Gilles Deleuze y Vilém Flusser habían propuesto, desde experiencias distintas, una ontología basada en el pensamiento nómada, que diluye las separaciones por la estructura rizomática del espacio y por una antropología de la errancia.² Vista desde el movimiento, la formación del espacio está en continua transformación por medio de las múltiples negociaciones y agentes. En pos del *mobility turn* (Urry 2000: 1; Cresswell 2006), el movimiento pareció subvertir la cartografía separatista, poniendo de relieve la responsabilidad de los actores individuales y colectivos con respecto a la política *del* espacio. Desde el movimiento, a nociones de frontera, identidad y alteridad se substituyeron conceptos de zonas de contactos, entre-espacios, pasajes y flujos³ donde la localización se forma de manera análoga a los ritos de pasaje, según opinó Arjun

¹ Véase Waldenfels (2006: 83).

² El pensamiento nómada remite a Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), quienes en *Mille plateaux* demuestran la dilución de las separaciones en la estructura rizomática del espacio, mientras que Vilém Flusser deduce de la experiencia del exilio la figura antropológica de la errancia, antecedente de la cultura sedentaria (véase Flusser 1994: 16), y que refiere también a los flujos de la comunicación (véase Flusser 1996).

³ Acerca de la epistemología del movimiento en la historia y la actualidad en México, véase Borsò (2012a).

Appadurai.⁴ En este contexto, el filósofo alemán Sloterdijk habló de "sociedades de paredes finas" (Sloterdijk 2004: 863), en el sentido de fronteras móviles que dependen del espacio específico en el cual uno se encuentra, con procesos de desterritorialización y descentramiento, con una combinación entre lo geográfico, lo simbólico y lo disciplinario. Desde América Latina el concepto de entre-lugar fue configurado para desestabilizar clasificaciones binarias y jerarquías, con el poder de deslazar, descoleccionar y descentrar el pensamiento. Cabe distinguir, sin embargo, entre conceptos geopolíticos y estético-políticos de entre-lugar. Los primeros fueron entendidos como una contra-epistemología contra el Occidente, según la llamada "diferencia colonial".⁵ Más prometedor fue el concepto de entre-lugar estético-político⁶ que, desde la estética, cuestiona las técnicas culturales que estructuran el espacio, identificando en el ontologocentrismo el dispositivo de producción de la violencia, una de cuyas formas es el imperialismo.

Sin embargo, sabemos hoy en día que los flujos inmateriales del capital, así como las redes del narcotráfico, se apropiaron de la fluidez rizomática del espacio global para concentrar el poder material del capital en pocos lugares, produciendo desigualdades monstruosas y ejerciendo violencia sobre las vidas concretas en los más remotos rincones del globo. El escritor italiano Roberto Saviano nos demostró la perversión de las redes rizomáticas de la Camorra⁷ y su infiltración en los bancos internacionales.⁸

"¿En qué mundo estamos viviendo?", preguntan Jean-Luc Nancy y Aurélien Barrau (2011). Frente a los problemas de la globalización o, mejor, del globalismo, la filosofía crítica de las culturas tiene que ir más allá de soluciones parciales. Urge más bien repensar nuestra imaginación de mundo. La preferencia que Nancy y Derrida dan al concepto de mundo, en vez del de globo, hace referencia a Heidegger. ¿Qué entendemos por "mundo"? Según la fenomenología y la ontología –desde Husserl hasta Heidegger– el mundo son las mediaciones que conforman la relación con el ente viviente. En *Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (Mundo, finitud, soledad), el seminario de 1929-1930, Heidegger reflexiona sobre la diferencia de la relación al mundo entre la piedra, el animal y el hombre: la piedra no tiene mundo, el animal es

⁴ Véase Appadurai (1995: 204s.).

⁵ Walter Mignolo (2000) basa "Inbetween" en la "diferencia colonial" –un concepto problemático, pues sigue pensando polaridades entre regional-global, particular-universal, sujeto-poder, historia-metafísica, Latinoamérica-Europa.

⁶ Me refiero a Silvano Santiago (1978), Alberto Moreiras (1999), con ciertos límites también al concepto de *contact zones* de Mary Louise Pratt (1991).

⁷ Véase Saviano (2006).

⁸ Véase Saviano (2013). Véase también Borsò (2018).

pobre en mundo, el hombre es configurador de mundo.⁹ Según Derrida, la verbalización de *Welt* efectuada por Heidegger con el verbo *es weltet* expresa que se hace mundo.¹⁰ Partiendo de esta tesis, Derrida da la preferencia a "mundo", en vez de "globo", siendo globo una categoría espacial, una unidad imaginaria, administrada políticamente y siempre más por la economía política.¹¹ Globo carece de resonancias sociales, históricas, culturales. Sin embargo, contradiciendo a Heidegger, en su seminario sobre el soberano y la bestia Derrida subraya que humanos y bestias cohabitan el mundo,¹² esto es, comparten tanto la finitud como el lugar que habitan (que se llame el mundo o la tierra) y tienen en común el ser vivos, así que la vida comprende tanto *bíos* como *zoë*.

Sin embargo, con la trilogía titulada "Esferas", el filósofo alemán Peter Sloterdijk demuestra que desde la cosmogonía griega, en el imaginario subyacente al concepto de mundo se imponen y superponen más y más la imagen del globo y conceptos de la globalización: es la imagen de la esfera, centro de la metafísica como de los imperios premodernos. Además, a partir de la conquista de América, se superpone a la esfera la imagen del globo que configura la morfología de la globalización.¹³ El globo representa una idea simple: es el cielo de los antiguos y la Tierra de los modernos: un cuerpo redondo, con confines definidos. Hoy existe también la forma nominal derivada del inglés "to globalize", lo que subraya algo que acontece y siempre acontece por operaciones de lejanía.¹⁴ La tercera etapa, la actual, sería la globalización informática, en la que (dice Sloterdijk en *Esferas III*) por la telecomunicación el mundo vuelve a hacerse más pequeño.¹⁵ Si la segunda etapa generó el cosmopolitismo, la tercera globalización produce un provincialismo global que es capturado por el sistema capitalista y se desarrolla plenamente en esta fase, determinando todas las circunstancias de la vida. Este globalismo hace que el mundo sea un indiviso de transacciones comerciales donde la lóbido queda capturada por lo simbólico¹⁶ que se distribuye en todas partes, mientras que lo material, esto es, el capital, se concentra en

⁹ Véase Heidegger (1983).

¹⁰ Véase Derrida (2001: 14).

¹¹ Derrida subraya la "référéncie à un 'monde' (*world, Welt, mundus*) qui n'est ni le globe, ni le cosmos, ni l'univers. Le réseau conceptuel de l'homme, du propre de l'âme, du dril de l'âme, du creme contrae l'humanité de l'homme, nous savons qu'il organise une telle mon-dialisation" (Derrida 2001: 13).

¹² *Mundus* deriva etimológicamente de limpio, ordenado, lo contrario de *inmundus*. Como sustantivo tiene el significado de objetos de aseo, los adornos (en este sentido estrechamente ligado al cosmos griego). Implica, por lo tanto, el universo como sistema organizado (Derrida 2011: 31).

¹³ Como observa Tim Ingold, "The image of the world as a globe is [...] a colonial one" (Ingold 1993: 38).

¹⁴ El concepto de esfera entendida como contenedor redondo y encerrado en sí mismo anima la imaginación de la globalización también cuando, a fines del siglo XV, empieza la globalización náutica hacia América. El globo terráqueo mantiene la idea de contenedor esférico, sin embargo pierde más y más su atalaje metafísico hasta que, en el siglo XX, la esfera celeste desaparece y la esfera terráquea se queda sola.

¹⁵ Véase Sloterdijk (2006).

¹⁶ Véase también Bazzicalupo (2013).

pocos centros. Sloterdijk relaciona esta concentración con la imagen del Crystal-Palace de Londres,¹⁷ lugar de la primera Exposición Universal de 1851; un invernadero esférico que no perdió su función, sino que, con la globalización actual, se extiende al globo. Sus elementos son exclusividad, confort para los que están adentro y construcción de un espacio interior (esfera) cuyos límites, aunque invisibles, son insuperables desde fuera. La figura de la esfera y su función onto-morfológica subyace a todas estas fases y comprende las burbujas¹⁸ en doble acepción: los pequeños glóbulos que corresponden a los sujetos atomizados del capitalismo global y a las víctimas de las burbujas económicas, es decir, de la subida incontrolada de las especulaciones financieras. La morfología de la esfera articula asimismo hasta los más ínfimos detalles del 'drama de la globalización', entendida como la historia de una doble conquista: de la tierra y de la subjetividad.¹⁹

Pensar el mundo en escala global es a la vez una política de apropiación del otro, esto es, *worlding*, una producción de otredades en sentido colonial. Con *worlding* del otro, Gayatri Spivak (1993) y Arturo Escobar, el antropólogo americano-colombiano, ponen de relieve la violencia epistémica en la formación del mundo y de su imaginario.²⁰ Según Spivak, pensar el mundo quiere decir constituir y dar sentido a los sujetos a partir de la violencia epistémica, reforzada por el capitalismo que administra el mundo desde la conquista.²¹ Escobar demuestra que el proceso de invención del llamado tercer mundo encierra una triple dimensión de la violencia: estructural (desigualdad), simbólico-cultural, esto es, la violencia de discursos, símbolos, metáforas, himnos, etc.; y la violencia epistémica concerniente a la relación de poder y saber,²² un poder que no funciona por medio de la represión, sino de la normalización.²³ Uno

¹⁷ Imagen acuñada por Dostoievski en *Memorias del subsuelo*.

¹⁸ Véase Sloterdijk (2003; 2007: 27).

¹⁹ El destino del globo no deja de repercutir sobre la historia del sujeto que, en el nuevo individualismo de las grandes ciudades postmodernas, se transforma en una insularidad. Un individualismo radical define al sujeto con las eternas labores de perfeccionamiento y reproducción de la vida humana, véase Sloterdijk (1994).

²⁰ Véase Escobar (1996: 109).

²¹ Es también una tesis de Bolívar Echeverría, quien demuestra las dinámicas económicas de los flujos de mercancía y la transformación violenta de las estructuras comerciales (agricultura y minas), así como sociales en el contexto de la conquista y la colonia, lo que desemboca en la dinámica de la "blanquitud", una dinámica racial que transforma y polariza las identidades previas, véase Echeverría (2010). Acerca de la trascendencia de Echeverría para la genealogía de la violencia en el hipercapitalismo neoliberal actual, hecho posible por la globalización tecnológica y las transformaciones del narcocapitalismo mundial, véase Mabel Moraña (2015). Véase también Borsò (2018).

²² Así describe Foucault la relación de poder y saber que destituyen la autonomía del sujeto del conocimiento: "Il faut plutôt admettre [...] que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. [...] En bref, ce n'est pas l'activité du sujet de la connaissance qui produirait un savoir, utile ou rétif au pouvoir, mais le pouvoir-savoir, les processus et les luttes qui le traversent et dont il est constitué, qui déterminent les formes et les donaires possibles de la connaissance" (Foucault 2015: 288s.).

²³ Véase Escobar (1996: 109). La violencia simbólica legitima todos los otros tipos de violencia, incluyendo la violencia material-económica, véase Žižek (2008).

de los dispositivos del *worlding* son las literaturas europeas en la era del imperialismo, cuyo imaginario muestra el tercer mundo como culturas distantes, explotadas, objetos capturados por la mirada olímpica de los viajeros del grand tour. *Worlding* se produce hoy en conceptos de literatura mundial basados en la circulación del mercado,²⁴ que siguen pensando el globo como conformado por el neocapitalismo del mercado literario. Pues la equivalencia entre economía y globalización produce la imaginación del "uno" (el globo) con sus desigualdades e interdependencias basadas en el flujo de mercancías entre centros y periferias.²⁵ Para volverse "mundial", la literatura debe viajar al centro;²⁶ la república mundial de las letras se conforma según las inigualdades del mercado con centros en París, Londres, Nueva York, y con periferias invisibles. Por lo tanto, cabe repensar el concepto de mundo en singular,²⁷ que, como lo demuestra Timothy Morton, corre el riesgo de caer en totalitarismos,²⁸ destruyendo la singularidad de los entes y también de las expresiones literarias. "El mundo" no existe como un absoluto ontológico. Tenemos que pensarlo como una dinámica de relaciones, según los mundos posibles concebidos desde Leibniz hasta la *object-oriented-theory* del nuevo materialismo.²⁹ El universo es un pluriverso. Para percatarse de que el mundo en singular no existe, tenemos que practicar una mirada desde afuera.³⁰

Frente a estos diagnósticos no nos sorprende que en los últimos decenios la filosofía se haya distanciado del concepto "mundo", en el que resuenan esfera y globo, para proponer las "lógicas de los mundos" (Badiou 2008), donde el plural se refiere no solamente a la multitud de las culturas, sino que implica también la idea de que el mundo no es, sino que se forma por las prácticas de actores –humanos y no humanos (objetos, animales)– que se relacionan entre ellos.³¹ Contra el uno y lo global se proponen formas de epistemología regional, parcial, una epistemología situada en la vivencia singular,³² informada por el ambiente. Gayatri Spivak usa

²⁴ Véanse Casanova (1999), Damrosh (2003) y Moretti (2005).

²⁵ Globalización es, para Wallenstein, una crisis civilizatoria sistémica. Sobre la crítica del concepto de la globalización y de la mundialización, véase Wallenstein (2002).

²⁶ Véase Moretti (2005: 149s.).

²⁷ Emily Apter propone reconsiderar el concepto de mundo partiendo de su intraducibilidad, véase Apter (2013: 34).

²⁸ Véase Morton (2013a: 108).

²⁹ Se trata, entre otros, de Bruno Latour (2012), Karen Barad (2012), Catherine Malabou (2005). Véase también el concepto de "hiperobjetos" de Morton (2010, 2013a, 2013b).

³⁰ Spivak denomina la experiencia del planeta y de nosotros como "species of alterity" (Spivak 2003: 72), experiencia posible si nos vemos desde espacios extraterritoriales que anticipan el fin de la tierra. Es una fenomenología experimentada, entre otros, por Borges o Calvino. Véase Borsò (2009, 2019a).

³¹ Badiou parte de un "otro múltiple" (2008: 133) y concibe lo múltiple en el sentido de una estructura topo-lógica de los puntos de un mundo (como concepto transcendental, inexistente en lo real). Véase Badiou (2008: 481).

³² Es una epistemología que se desarrolla desde Georges Canguilhem (1993), quien inspira también el pensamiento situado de Haraway (1991).

el término de "planeta" para regionalizar el mundo, es decir, para proponer una epistemología basada sobre vastas escalas de configuraciones planetarias que constan de prácticas singulares. Son prácticas que acaban con la invisibilidad, por ejemplo, de idiomas indígenas u otros.³³ Justamente esto es también el objetivo de la reformulación del cosmopolitismo más allá del concepto excluyente y vigente desde el *gran tour* hasta la invención del Oriente en el siglo XIX, invención que ocurrió por efecto del imperialismo³⁴ y de los privilegios financieros, sociales, culturales. Homi Bhabha propone el "cosmopolitismo vernaculario o marginal" donde las literaturas y culturas indígenas, como el margen mismo, juegan un papel fundamental.³⁵ El nuevo cosmopolitismo es una revisión de las nociones de polis y cosmos. La polis ya no está en el centro del cosmos, sino que polis y cosmos son relaciones y vínculos entre *oikos* singulares que forman el mundo partiendo de lo singular-plural, entendido, según Jean-Luc Nancy (1996), como una relación íntima, intrínseca. Lo singular, intrínsecamente plural, permite pensar otros ritmos de mundialización.³⁶ Cabría también mencionar lo insular como conjunto de relaciones irreductibles entre las tierras que comparten el mismo mar, como lo propone Édouard Glissant desde el archipiélago antillano.³⁷

En este resumen de los problemas epistemológicos y ontológicos del concepto de mundo me inspiro en la vertiente ecológica del nuevo materialismo, representada por Donna Haraway, Isabelle Stengers, Bruno Latour, Brian Massumi u otros, pues esta vertiente dio un nuevo giro al imaginario de la tierra que, lejos de ser un entorno inerte y pasivo, es un ambiente integralmente "viviente"³⁸. Bruno Latour retoma la hipótesis de Gaïa elaborada en 1970 por

³³ Véase también Heise (2008).

³⁴ Véase Said (1978).

³⁵ La filósofa belga Isabelle Stengers critica el concepto de cosmopolitismo con el que Kant entendía la paz universal basada sobre el origen greco-romano de la cultura europea con leyes universales y lo transforma en *cosmopolitique*, entendiendo por ello el rechazo de cualquier holismo metodológico, de las analogías y de la captación unilateral del mundo (véase Stengers 1997: 112). Mientras que el cosmopolitismo se vincula al comercio y se paga a costa de las otras culturas (véase Stengers 1997: 133), *cosmopolitique* es, al contrario, un espacio que no necesita la tolerancia, ni el escepticismo, como propone Stengers en el prefacio (véase Stengers 1997: 8). *Cosmopolitique* queda una desconocida, no es representable, sino que hace que resuenen las obligaciones de las prácticas universalistas e impide que se formen relaciones de equivalencia (véase Stengers 1997: 138). Como lo propone Eliade para las religiones, también Derrida contradice a Kant y subraya que en su origen la filosofía se funda en el desbordamiento de lenguas "originarias" (Derrida 1997: 37).

³⁶ Pensar una existencia en ausencia de un sentido formado por el ser humano es el fundamento de una ontología abierta y propia del mundo. Véase Nancy (2002: 9).

³⁷ Un conjunto de relaciones es también el concepto de *tout-monde*, donde justamente lo insular es la imagen del mundo. Es abandonando el universalismo y situándose en el lugar singular de su vivencia que Glissant descubre la ontología relacional del *monde archipel*, a la vez insulario y mundial. El imaginario abandona el *Être-racine*, para transformarse en *étant* como relación, como imaginación de figuras emergentes, de movimientos errantes y de rizomas, véase Glissant (1997: 81). Véase también Fonkoua (2014) y Borsò (2016b). Para lo insular remito también a Ette (2014).

³⁸ Latour subraya: "de nos jours, nous assistons selon Serres, à un second procès de Galilée [...] après avoir été condamné à garder le silence par tous ceux qui nient le comportement de la Terre, se met à murmurer pour lui-

James Lovelock y, refiriéndose a *Le contrat naturel* (1990), de Michel Serres, reformula la sentencia de Galileo "eppur si muove" con "Et pourtant la Terre s'émeut!" (Latour 2015: 136). Contra la geopolítica propone la *Gaïapolitique*. En vez de una administración del territorio (geopolítica), la *Gaïapolitique* tiene la función de reforzar la capacidad de la tierra como el suelo que inspira a una multitud de actores, tanto antiguos como nuevos, tanto humanos como no humanos, para responder a la gran exigencia política: residir no afuera, sino sobre y en colaboración con la tierra. Esta forma de hacer el mundo, en la que el ser humano perdió o abandonó el excepcionalismo y la soberanía sobre el mundo, sobre la tierra, es el objetivo de la rematerialización de la cultura buscada por el *new materialism*.

Ahora bien, ¿cuál es la peculiaridad de la literatura en tanto que imaginación del mundo? Partiendo de Heidegger, el comparatista americano Phen Cheah (2016)³⁹ se pregunta acerca de la potencia que tiene la literatura de formar el mundo (*world-forming*, o *worlding*). La literatura no es tan solo el producto del mundo social, sino que tiene la habilidad de construir el mundo contra la globalización capitalista, esto es, por medio de las contingencias narrativas y de estructuras y dinámicas ontológicas abiertas. A pesar de esta importante tesis, cabe observar críticamente que Cheah reduce la relevancia de sus pesquisas conformándolas a la única tarea de la literatura como narración que se opone al gran relato de la globalización.⁴⁰ Por el contrario, la capacidad de hacer el mundo según epistemologías abiertas tiene que ser considerada desde una escritura que no sea conformada por objetivos geopolíticos a favor o en contra de la globalización, sino que tenga su propio derecho, su propia singularidad. Estudiar la literatura desde marcos geopolíticos, como lo hacen los estudios poscoloniales, sería echar de lado la fuerza performativa del lenguaje literario, de la escritura. La metodología no puede ser ni sociológica, ni geopolítica. Es la capacidad de hacer mundo a pesar de que la globalización hizo que el mundo perdiera su capacidad de crear el mundo, opina Jean-Luc Nancy (2002: 16), abogando por una "mundialización" basada en prácticas materiales y singulares-plurales, esto es, prácticas y gestos que resuenan con el mundo. Creo que, especialmente en estas estrategias

même: 'Eppur si muove', mais cette fois-ci, en lui donnant un tour nouveau et quelque peu inquiétant: non pas 'Et pourtant la Terre se meut', mais: 'Et pourtant la Terre s'émeut!'" (Latour 2015: 136).

³⁹ Cheah recurre a los conceptos de "mundo" desde Goethe a Hegel, pasando por el marxismo y la fenomenología de Heidegger y Hannah Arendt, para llegar a la deconstrucción de Derrida. Los últimos tres son la base de su metodología. La temporalidad, o sea, el don del tiempo (Derrida) es la base de la fuerza de oposición de la literatura contra el capitalismo global –tanto la entrada de nuevas localidades por medio de la implementación del Greenwich Mean Time (GMT), como en el sentido de la agencia de sujetos negados por el capitalismo. El estudio culmina con la apertura radical del mundo por medio de las técnicas autorreflexivas de la literatura, así como de la inestabilidad o indecisión narrativa.

⁴⁰ Por ejemplo, el corpus es seleccionado en base a la globalización como tema y a novelas localizadas en antiguas colonias, tal como las Filipinas, Somalia, Jamaica.

que resumen los resultados de nuestra exploración del concepto de mundo, es posible pensar la transición de una epistemología universalista y globalizante a la concepción de la potencialidad de mundos plurales dentro de lo que seguimos llamando mundo. Aquí, escritoras y escritores mexicanos nos dan impulsos considerables que exploramos a continuación a partir de tres géneros literarios: narrativa, crónicas, poesía.

Del mundo a los mundos: Margo Glantz – fragmento y visualidad

Cuerpo-texto que destruye el cuerpo-carne pero que se monta en él para transformarlo, para sustituirlo. Por ello es delito, es más, es perverso.
(Glantz 1989: 12)

Mi mirada se quiebra en el fragmento.
(Glantz 2019: 11)

Escribir es viajar, es manejar una lengua extranjera, un "extrañamiento" de la lengua, un "estar de paso" para que lo extraño pueda hablar en nosotros y sorprendernos,⁴¹ dice la escritora en *Viajes en México. Crónicas extranjeras* de 1964, haciendo alarde de la irritación que provoca un sujeto migratorio dentro de la unidad nacional. Luego, el sujeto nómada de su abundante obra (auto) ficcional que hace una primera aparición con *Las genealogías* en 1981⁴² se relaciona con el mundo entero y descompone identidad, nacionalismos e imperialismos. El sujeto nómada de la escritura tiene una identidad transitoria que guarda relación con las libertades en diáspora, encarnadas en la cultura judía. La imposibilidad de identificarse con una lengua materna que, según *Le monolingüisme de l'autre* (1996) de Jacques Derrida, es la fuerza represora de una colectividad imaginaria enemiga de las migraciones, se transforma en su escritura en un modelo para pensar el mundo más allá de la violencia del monolingüismo, abriendo espacios a las lenguas y a los mundos.⁴³ Asimismo, la "autobiografía ficcional" de Glantz no solamente descompone órdenes binómicos, sino que demuestra la potencialidad de lenguas y culturas que fluyen entre ellas.⁴⁴ Los países que Nora García, su *doppelgänger*, pisa en "el camino de su vida con zapatos de diseñador" (2005), son el suelo que comparten los más variegados actores

⁴¹ Como lo reflexiona Derrida en *Le monolingüisme de l'autre*, escribir nos demuestra que la "lengua materna" no es necesariamente un fundamento de identificación o de posesión. Poseer una lengua se asemeja más bien a un hurto. La lengua materna tiene tan poco de cualidad esencial de la cultura como la lengua extranjera lo tiene de lengua de los extraños, de los extranjeros, véase Derrida (1996).

⁴² Premio Magda Donato, 1982.

⁴³ Dentro de la colectividad imaginaria Derrida se siente desplazado, tal y como muestran los tres referentes culturales de su biografía: en su condición de judío, de argelino, se ve desplazado tanto con respecto al centro francés como en relación con el francés argelino y con el argelino musulmán, véase Derrida (1996).

⁴⁴ Véanse Nancy (2002) y Gumbrecht (2004).

humanos y no humanos, en la acción de construir el mundo desde sus propias singularidades. En *Animal de dos semblantes* (2004), un capítulo de este libro, el bestiario de Margo Glantz ya no obedece al esquema binario de Aristóteles. La articulación de la narradora deja ver, más bien, la liminaridad del ser humano y del animal a la vez; rescata a animales y a humanos contra la violencia del *gouvernement des hommes* en los rincones del planeta que ella recorre, estén ellos en Coyoacán/México, en París, Londres o, más tarde, en Benari (*Coronada de Moscas*, 2012). La escritura despiadada y lujuriosa a la vez derruye el esquema binario, desconecta la máquina antropogénica y demuestra que el discurso sociopolítico es abstracto, clínicamente limpio –hoy en día el problema global del *political correctness*. Es un dispositivo que con el eufemismo de los términos técnicos enmascara la cruenta realidad de la amputación, una privilegiada y antigua metáfora de las prácticas biopolíticas sobre el cuerpo social.⁴⁵

En la literatura de Glantz, los mundos entran desde la visión de un sujeto en continua formación, un sujeto que, en vistas de lo heterogéneo, se excede a sí mismo, y que tiene relación con culturas, formas estéticas, medios, artes y ambientes más disparatos. En su escritura, Glantz se conforma una heterogeneidad que corresponde a la descrita por Georges Didi-Huberman con respecto a Aby Warburg. Pues,

saber de lo heterogéneo en cuanto 'elige' domicilio en su afinidad con el otro, objeto o sujeto. Saber de lo heterogéneo en cuanto nos hace 'elegir' lo desemejante como objeto de conocimiento (una seda tejida por orugas con un busto de Homero por ejemplo) o como objeto de amor (amar más allá de las fronteras, 'cosmopolíticamente', como hizo Benjamin toda su vida). Así, afinidad electiva sería, antes de nada, *amar al desemejante* y querer conocerlo por medio de 'constelaciones', montajes o atlas (igual que hiciera también Warburg durante toda su vida, desde el paganismo renacentista hasta los indios Hopi) (Didi-Huberman 2010: 110).

Es una afinidad electiva que, antes que nada, *ama al desemejante* y quiere conocerlo por medio de "constelaciones", montajes o atlas, añade Didi-Huberman refiriéndose al *Atlas Mnemosyne*. Este tipo de heterogeneidad que va más allá de la simple hibridez permite reconfigurar el mundo frente a los desafíos de las crisis globales y es una propuesta para el siglo XXI –lo propongo parafraseando a Italo Calvino en *Lecciones americanas*, dictadas en Harvard (1988).⁴⁶ Esta metodología peculiar que permite pensar el pasaje del mundo a los mundos emerge de la escritura fragmentaria de Glantz –una metodología que se incrementa más y más en sus obras publicadas en nuestro siglo XXI. Entiendo con "escritura fragmentaria" fragmentos que operan a doble nivel: en la estética del discurso y en el nivel temático. Sus principios son los siguientes:

⁴⁵ Me refiero, por ejemplo, a 'Palabra para una fábula' en *Historia de una mujer* (2005).

⁴⁶ Véase Borsò (2002).

Tal como en el poema visual de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), en la escritura de Glantz los fragmentos se yuxtaponen como por casualidad sobre la superficie de la página o en la pantalla de la computadora. De la tensión entre el vacío y recuerdos, imágenes, visiones emergen los potenciales de las culturas y los tiempos transversalmente recorridos y evocados desde el Nuevo y Viejo Mundo, los continentes (también indio y asiático, a veces yuxtapuestos en el espacio de dos páginas), desde la época precolombina y las modernidades.⁴⁷ Y es por ello que la escritura fragmentaria de Glantz, por el movimiento entre los temas más dispares, extendidos en varios espacios y tiempos, abarca todos los mundos: actualidad, moda, cosificación de la cultura, representada por las catedrales del capitalismo global, música, pintura etc.

En la serie de los fragmentos culturas y violencia son contiguas. Los santuarios de la moda –el salón de belleza– se yuxtaponen a los campos de exterminio,⁴⁸ a los residuos del cuerpo (huesos, dientes, etc.). Esto hace que el mundo evocado dentro del espacio de una página revele la violencia latente en la civilización, modernización y globalización, y a la vez abra la percepción hacia la otra cara de la medalla, la vitalidad inquebrantable de todos los entes.

La escritura fragmentaria se configura como método a partir de *Yo también me acuerdo* (2014, Editorial Sexto Piso), una tercera variación del tipo de texto inaugurado por Joe Brainard en 1975 con *I remember*, al que siguió en 1978 *Je me souviens* de Georges Perec. En el texto de Glantz la escritura fragmentaria elabora también la fase informática de la globalización, pues se vale de la serialidad del twitter, un medio social frecuentado con éxito por la escritora que transforma la hypercomunicación de la cibercultura en un archivo-memoria y en un dispositivo de creación cultural. La anáfora "yo también me acuerdo" juxtapone citas sin referencias, enunciaciones aisladas, discursos disociados del contexto sin coherencia de orden simbólico realizando el coleccionismo vagabundeante que, según Walter Benjamin, destituye la primacía de lo universal a favor de lo particular y de su contingencia.⁴⁹ Como en otros libros, el sujeto de la escritura se deja atraer y distraer por los fragmentos de mundos que encuentra en su vagabundear, no totalmente por casualidad, como en el caso del poema visual de Mallarmé, aunque la escritura no se articula por un camino definido o una meta predeterminada, sino más bien por rumbos secundarios.⁵⁰ Esta modalidad de la escritura que genera la heterogeneidad, es

⁴⁷ Véase *Yo también me acuerdo* (Glantz 2014: 18s.).

⁴⁸ Véase Glantz (2016: 164).

⁴⁹ Lectora de Benjamin, Glantz recoge lo singular y la contingencia; sin embargo, con la serialidad, refuerza la productividad de recordar más allá de la negatividad de la memoria que, según la experiencia de la infancia, es la confrontación con la pérdida del pasado.

⁵⁰ Según Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), la modalidad de la percepción es la *Zerstreuung*, o sea, la distracción en el margen de la atención. Es la percepción del cine que,

decir, que elige domicilio en su afinidad con el otro, en su amar al desemejante respondiendo a la atracción de las cosas encontradas en el camino de la vida pone en escena la formación de una ciudadanía mundial, una densificación del mundo y una conexión de todo con todos. Esta escritura tan afín al vagabundear en la red es sumamente productiva transformando las acciones telecomunicativas del Palacio de Cristal globalizado o los espectros de una cultura post-humana, como diría Sloterdijk, en una estética que Deleuze y Guattari denominaron una máquina desterritorializante. Y, de hecho, en *Yo también me acuerdo*, ocurren complejas relaciones entre singularidades existentes en el tiempo y en el espacio. La escritura fragmentaria conforma de esta manera una pluritemporalidad y un pluriverso que representan una política subversiva, tanto con respecto a la Historia providencial de culturas nacionales, como con respecto a las megalópolis hiperconectadas y su presente atomizado y espectral.⁵¹

En esta pluritemporalidad, el recuerdo personal, singular, destruye la primacía de lo universal, es hostigador por la presencia de lo inolvidable, de lo que la política y la higiene de la memoria cultural requieren que se olvide (tema explícito de Saña, 2007). Es el recuerdo de un sujeto en peligro, según el aserto de Walter Benjamin en la tesis VI sobre la filosofía de la historia.⁵² En toda la escritura de Glantz, la rememoración es la sombra que acompaña los lugares utópicos y soslayantes de los sueños humanísticos con que se olvidaron los monstruos que la razón iba a generar. Por ello, el movimiento de crear y yuxtaponer los mundos no desemboca en una visión utópica de la mundialización. Precisamente la técnica de yuxtaposición de la escritura fragmentaria saca a la luz la monstruosidad que anida en los márgenes de las utopías y de las economías globalizantes. En las ricas resonancias intertextuales del relato, a veces efímeras y divertidas, la amenaza está siempre latente.

Sin embargo, el efecto de la escritura fragmentaria no se limita a la deconstrucción de hegemonías y violencias. Más bien, el fragmento ilumina a la vez la otra cara de la medalla: la serialidad de los fragmentos es una figura anamórfica (*Kippfigur*), una deformación reversible que, de pronto, transforma la crueldad de la política en la incuestionable afirmación de energías

según Deleuze y en base a Henri Bergson, representa el medio por excelencia del fluir de las imágenes en la memoria.

⁵¹ El pasado habita el presente, según lo que Benjamin hubiera llamado *Jetztzeit*. Son imágenes en las que lo pasado se junta con el presente en una constelación extraña (Benjamin 1991: 701). Se trata de una temporalidad heterogénea en el presente, según la definición de *dialektisches Bild* (imagen dialéctica) formulada repetidas veces por Walter Benjamin, un concepto formulado y practicado en el *Passagen-Werk (Libro de los Pasajes, 1927)*.

⁵² "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro" (Benjamin 2008: 307).

vitales, del nexo con las cosas del mundo y del deseo por lo extraño, de lo extraviado, dando espacio al "lujo" de la lujuria que desorienta los sentidos y goza de las bellezas en los límites del orden –experiencia central en el viaje a la India, tema de *Coronada de moscas*, 2012 (la coextensión material de los entes en el *continuum* del vivir) y el deseo. La intensidad del deseo que mantiene la escritura alejada de lo conocido es el movimiento del erotismo y de lo sagrado (Bataille),⁵³ un movimiento que en la escritura de Margo Glantz es un elogio del calor de la vida.⁵⁴ El enredado de asociaciones que se crea en las repeticiones de las series es precisamente la afirmación gozosa de los múltiples modos de existencia.⁵⁵

Por ello, además de una crítica del tributo material que Occidente pagó al dominio del espíritu y al poder excluyente que actualmente ejerce violencia en todo el planeta, en la escritura fragmentaria emerge una ontología, es decir, una manera de ser, incluyente: construye el *continuum* entre los seres –humanos, no humanos y objetos. Las perras que acompañaron y acompañan a Margo en el camino de su vida y de su escritura son un ejemplo de esta coextensión que hoy en día se está transformando en la ética ecológica de filósofos como Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980)⁵⁶ o intervencionistas como Bruno Latour (2015) e Isabelle Stengers (2002).⁵⁷

En el nivel temático, especialmente sus novelas del siglo XXI tienen como protagonista el cuerpo fragmentado. En *El rastro* (2002) es el corazón; en *Historia de una mujer* (2005) se trata del pie; en *La cabellera andante* (2015) son los cabellos; en *Por breve herida* (2016) los dientes. Para pensar la relación al mundo, a los mundos, esta escritura busca lo más singular, lo más ínfimo, ya casi molecular, como punto de partida, más allá de la soberanía del sujeto, mejor, más acá, cerca del cuerpo. Es un ejercicio espiritual que sirve para rematerializar las culturas,

⁵³ Además de la *Expérience intérieure* (1973), Bataille elabora lo desconocido como fundamento de lo sagrado en *La Littérature et le Mal*: "sacré désigne l'interdit, ce qui est violent, ce qui est dangereux, et dont le contact seul annonce l'anéantissement: c'est le Mal" (Bataille 1979: 296). Este concepto implica el desgaste (*dépense*), una práctica contraria a la economía burguesa de la ganancia y una noción elaborada por Bataille en su comentario del *potlach*, esto es, del don según Marcel Mauss. En 'La notion de dépense' (publicada en 1933 en *La Critique sociale*) Bataille introduce las teorías económicas desarrolladas en *La Part maudite* (1949).

⁵⁴ En el entramado de asociaciones reconocemos lo que Jacques Rancière denominó la política de la estética, véase Rancière (2000).

⁵⁵ Véase Latour (2012).

⁵⁶ Guattari publica un ensayo sobre la "ecosofía" (1989), entendida como ecología global, "une écologie de type nouveau, à la fois pratique et spéculative, éthico-politique et esthétique" (1970). La ecología es el estudio de fenómenos complejos que incluyen la subjetividad, el ambiente y relaciones sociales, que están íntimamente interconectados. Además de la interconexión que incluye actores humanos y no humanos, Guattari, especialmente en su cooperación con Deleuze, se resiste al holismo y prefiere reforzar la heterogeneidad, las diferencias, los ensamblajes y las multiplicidades que trazan estructuras rizomáticas.

⁵⁷ La ontología procesual de Alfred North Whitehead (1929) es una fuente de inspiración para estos autores. Véase, por ejemplo, *Penser avec Whitehead* de Stengers (2002).

dice Glantz en *Por breve herida*, siguiendo la huella de la rematerialización del lenguaje⁵⁸ que ella misma llamó la *Lengua en la mano*, una expresión de Bernal Díaz del Castillo que Glantz (2001: 91-113) usa para definir la lengua que pasa por el cuerpo⁵⁹ y que fue un arma de los pueblos conquistados para trastocar el poder de la lengua abstracta del conquistador.⁶⁰ Ahora bien, en las ficciones autobiográficas de Margo Glantz, la relación material al mundo engendrada por la lengua subraya más y más el gesto de derrumbar la totalidad del cuerpo en favor de los órganos particulares,⁶¹ y de su protagonismo. Con ello, Margo Glantz funda un modelo y celebra el protagonismo de las más ínfimas entidades. Los fragmentos del cuerpo ponen en crisis el orden occidental de la supremacía del espíritu sobre el cuerpo destruyendo la simbolización que la cultura de Occidente pagó como tributo al predominio del espíritu, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, y que ahora sustenta los símbolos de la globalización. A la distancia que globaliza el mundo se substituye la intimidad e intensidad casi molecular. En *Por breve herida*, dice la escritora, se trata de "tener conciencia de cada músculo, ligamento, hueso, órgano interno, células y también de la energía que los recorre y los lugares de donde brota esa energía" (Glantz 2016: 175).⁶² Ahora bien, el protagonismo de lo más ínfimo corresponde a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari, con respecto al pintor Francis Bacon, denominan una estética molecular del cuerpo sin órganos.⁶³ Y no es por casualidad que la obra de Glantz, especialmente *Por breve herida* (2016) sea también una exploración de la pintura de Francis Bacon. Tal como Deleuze describe la estética del pintor impactante y desgarrador del arte contemporáneo, también Margo Glantz busca los movimientos vitales más minúsculos, que en su escritura son energías de la multiplicidad, creación, potencia del devenir. Es un cuerpo intenso, intensivo, como el que no deja de mostrarse en la escritura de Glantz, en la sensación física de la capacidad de alteración de cada una de las partes del cuerpo.⁶⁴ Los vectores de la

⁵⁸ La escritura es "la transformación de un símbolo en su materia, y en este sentido es todo lo contrario del proceso mítico cristiano y de todo proceso mítico" (Aguilar Mora 2011: 58). Este principio que Aguilar Mora menciona con referencia a *Cartucho* de Nellie Campobello y a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es trascendente también en la escritura de Glantz.

⁵⁹ Barthes denomina "escritura" al tipo de texto estrechamente relacionado con el cuerpo, mientras que textos "pedagógicos" corresponden al uso del lenguaje sin cuerpo (Barthes 1981: 12), esto es, un uso fonológico del lenguaje. También según Deleuze, la escritura de Proust se sitúa entre signos y material, entre cuerpo y sistema, véase Deleuze (1971).

⁶⁰ La escritura de Sor Juana Inés de la Cruz es un ejemplo de la materialización del lenguaje en el siglo XVII, véase Borsò (2017a).

⁶¹ Véase también su novela titulada *Zona de derrumbre* (2001).

⁶² Es un espacio recorrido con intensidad por autores y autoras mexicanas del siglo XX, desde Nellie Campobello a Rulfo, entre otros.

⁶³ Esta fórmula que Deleuze debe a Antonin Artaud expresa la potencialidad material del "cuerpo sin órganos". Dice Artaud: "El cuerpo es el cuerpo // Está solo // Y no necesita de órganos // El cuerpo no es jamás un organismo // Los organismos son los enemigos del cuerpo", citado por Deleuze/Guattari (1988: 163) y por Deleuze en su estudio sobre *Francis Bacon* (Deleuze 1981: 33).

⁶⁴ Véase Glantz (2016: 139).

intensidad se mueven en doble dirección: hacia el horror y la muerte y, a su vez, hacia la belleza de la vida, en cuya inmanencia se despliega la multiplicidad del mundo.

Ahora bien, la intensidad molecular de la escritura fragmentaria, donde el fragmento del cuerpo es el lugar de la intensidad de los afectos padecidos, tiene afinidades con la fórmula del *pathos* de Aby Warburg, como demuestra, entre otros, un pasaje de *Por breve herida*: son las impresionantes imágenes en la écfrasis de *La crucifixión* de Grünewald, modelo para Bacon. Glantz describe cómo la Magdalena "estira sus brazos y enlaza sus manos en un elocuente gesto de desesperación", y, tal como Aby Warburg describiera la acción de las fórmulas del *pathos*, sigue:

[...] Al lado izquierdo, San Juan señala hacia Cristo y su dedo índice se alarga con desmesura, mientras las manos y los pies del Redentor atravesados por los clavos denotan no un sufrimiento moral sino un verdadero e intenso dolor físico, desmesura de sus dedos alargados excediendo su escasa anatomía (Glantz 2016: 136).

Para Aby Warburg la fórmula del *pathos* es un saber del sufrimiento que permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes. Cabe insistir sobre las afinidades entre Aby Warburg y el método que se despliega en la escritura fragmentaria de Margo Glantz porque nos ilustran el método de visitar las imágenes de los mundos. El método consiste en a) la yuxtaposición de polaridades, b) la intensidad de lo singular y c) su libertad de conectarse en los mundos históricos y culturales más distintos. Para Warburg se trata de la polaridad del padecer y de la potencialidad de las culturas, de sus monstruos y sus saberes que se juntan en el mito de Atlas, el mito de cabecera del *Atlas Mnemosyne* con que, según Georges Didi-Huberman, Warburg,⁶⁵ gran lector de Nietzsche, transforma la tragedia de las culturas mediterráneas y las culturas orientales en una "gaya ciencia". Con Glantz hemos visto la yuxtaposición de los polos de la violencia latente en la civilización, modernización y globalización, y la otra cara de la medalla, la vitalidad inquebrantable de todos los entes en los varios hemisferios y continentes del planeta. Juntar las polaridades, mostrar la monstruosidad y transformarla en "gaya ciencia" es una metodología que podría ser el modelo de una mundialización.

La descripción que George Didi-Huberman reserva al *Atlas Mnemosyne* en ocasión de la exposición dedicada a Warburg en el museo Reina Sofía de Madrid, podría referirse a la obra de Glantz. Dice Didi-Huberman: "El atlas *Mnemosyne* fue [...] un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes [...] fue el *obrador* de un pensamiento siempre potencial –

⁶⁵ Según Warburg, las culturas mediterráneas reúnen, "por un lado, la *tragedia* con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*), por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*)" (en Didi-Huberman 2010: 61).

inagotable, poderoso e inconcluso— sobre las imágenes y sus destinos" (Didi-Huberman 2010: 60).⁶⁶ Con los monstruos y las energías vitales de su escritura, Glantz transforma la tragedia de las culturas occidentales en mundos posibles inmanentes al mundo en la era de la globalización. La escritura de Glantz desperdicia la economía ordenada de la "necesidad capitalista" por medio de una lujuria entendida como expansión vital más allá de formas útiles —es el sentido de los objetos cursis y fútiles, protagonistas de su literatura.⁶⁷ Tal como Nietzsche lo apuntó en *La gaya ciencia*, se trata de una disidente economía del desgaste que transforma el padecer en un saber transgresivo y gozoso.⁶⁸ La metodología de Glantz corresponde finalmente a la "dinamografía" de las imágenes (Didi-Huberman 2002: 169s.), fundada en el juego permanente de polaridades siempre en movimiento, "siempre en conflicto o en transformaciones recíprocas" (Didi-Huberman 2010: 65).⁶⁹ Entre los polos extremos, "la historia de las imágenes ofrece un extraordinario abanico de versiones, bifurcaciones, inversiones, e incluso perversiones" (Didi-Huberman 2010: 66). En fin, para Warburg, Atlas es singular y a la vez encarna la multiplicidad de los mundos:

dará su nombre a una montaña (el Atlas), a un océano (el Atlántico), a un mundo submarino (la Atlántida), a toda suerte de estatuas monumentales destinadas a sustentar nuestros palacios (los atlantes), [...] y pronto a una forma de saber que plasma en imágenes la dispersión —y la secreta coherencia— de nuestro mundo todo (Didi-Huberman 2010: 69).

En la escritura fragmentaria de Margo Glantz, la energía de la fórmula del *pathos* produce las supervivencias del Nuevo y Viejo Mundo, mejor, de los continentes. Por ello, su escritura es un "saber en espera" que nos ayuda a afrontar el futuro del siglo XXI. Como lo apunta Didi-Huberman para Aby Warburg, es la "capacidad de relacionar órdenes de realidades inconmensurables (tierra y bóveda celeste en el mito de Atlas), de redistribuir espacialmente el mundo (Atlas astrónomo, inventor de constelaciones, o Atlas geógrafo de mundos conocidos y abisales)" (Didi-Huberman 2010: 76).

⁶⁶ El Atlas, un "titán doblegado por el peso del mundo", dice Didi-Huberman, es el *leitmotiv* del proyecto Mnemosyne, que interpreta la figura del Atlas como la respuesta nietzscheana de la "gaya ciencia" a una tragedia o punición del destino.

⁶⁷ Son objetos que corresponden a la lógica del gasto según Bataille, véase Borsò (2017a).

⁶⁸ "EL CORRUPTOR DEL GUSTO. —A: ¡Eres el corruptor del gusto! —así se dice en todas partes. —B: ¡Desde luego! Yo le corrompo a todo el mundo el gusto de su propio partido —esto ningún partido me lo perdona" (Nietzsche 2002: 172). La función del Atlas, que para Warburg es, junto a sus hermanos Epimeteo y Prometeo, tanto un anti-dios como un dios, a la vez *pathos* y potencia, sufrimiento y potencia de conocer, se integra a la inmanencia del mundo. El castigo padecido por Atlas es la actualización de su fuerza titánica que lo convierte en una personificación del pivote —eje y soporte— del mundo entero. Es potencia del portador y fuerza de los oprimidos. El sufrimiento de portar se transforma en potencia de conocer.

⁶⁹ La dinamografía hace que, aún en las imágenes de Atlas que el papa Julio II y Felipe II de España usaron en el reverso de sus medallas, Atlas se transforme en una imagen de poder que contradice el poder. Dicha función corresponde a lo que Walter Benjamin denomina "imagen dialéctica".

La supervivencia es en fin una noción transversal a toda división cronológica que no ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia con formas de periodización, describe otro tiempo que desorienta, abre, complica y anacroniza la historia. Cada período está tejido con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro. Porque en la supervivencia, las formas se liberan de su origen,⁷⁰ así que las imágenes se mueven transversalmente, yuxtaponiendo mundos complementarios y contradictorios, consciente e inconsciente, olvidos y memoraciones, etc.⁷¹

Al final de su artículo para la exposición en el museo Reina Sofía, en el párrafo titulado "ATLAS Y EL JUDÍO ERRANTE, O LA EDAD DE LA POBREZA" Didi-Huberman comenta las afinidades entre Warburg y Benjamin, que podría ser también un comentario de las afinidades de Glantz con ambos autores y con respecto a la pluralidad de los mundos.⁷²

En *Y por mirarlo todo, nada veía* (2018) se elabora el problema de la visibilidad del "mundo". En 164 páginas, en las que la unión de fragmento y serialidad se radicaliza, el texto se presenta como una única serie anafórica de frases con la extensión de twitter y sin puntuación más allá de punto y coma. Mientras que *Yo también me acuerdo* y *Por breve herida* giran en torno a la memoria de un sujeto, aquí los más heterogéneos argumentos se juntan simplemente por medio de la anáfora "que". El texto se presenta entonces como conjunción de proposiciones subordinadas sustantivas, formando un ensamblaje de enunciaciones que evocan el mundo en cada página. Como en los otros ejemplos de escritura fragmentaria, el "desemejante" sutura, por un lado, las más disparatas enunciaciones y, por el otro, la serialidad hace que la inserción del mundo en el texto crezca y se agigante cada página más. Todo existe, según dice Gumbrecht con respecto a la extensa presencia de todo lo accesible en nuestra actualidad. En el siglo XXI, contingencia pura y virtualidad habitan nuestro mundo.⁷³

Ahora bien, con los principios apenas descritos, el texto de Glantz pone en escena la carencia de vacíos en los medios sociales para que aparezca la totalidad de lo visible y decible. En la realidad construida por los medios sociales ya no existe lo imposible en el margen de lo decible.

⁷⁰ Momento acotado también por Agamben en *Signatura rerum*, véase Borsò (2019b).

⁷¹ Esta característica central que Warburg aporta a la noción de supervivencia es abandonada incluso por sus más devotos seguidores, Saxl y Panofsky, a favor de un modo más sincrónico.

⁷² "[...] Benjamin dedujo, de manera muy warburgiana, una prevalencia del elemento 'demónico' en *Las afinidades electivas*, donde la melancolía y la angustia ante la muerte –un *pathos* visceral– convocan a todas las construcciones siderales, conjeturas y 'supersticiones' [...] Habrá que comprender entonces que las 'afinidades electivas' nos conducen ineluctablemente, entre *monstra* y *astra*, a lo que nombro yo *inquieta gaya ciencia*: saber de lo heterogéneo [...] Para esa *pobreza en experiencia*, Walter Benjamin propone una respuesta pese a todo: en cierto modo, es la respuesta de Atlas a los dioses del Olimpo, la respuesta del mundo vivido como peso al mundo vivido como banquete. Radica en comprometerse resueltamente en una *experiencia de la pobreza*: en constituir el muestrario del caos histórico moderno a partir de sus residuos, incluso de sus detritus" (Didi-Huberman 2010: 110, 115).

⁷³ Véase Gumbrecht (2010).

El texto hace visible los problemas de los medios sociales: la extrema conectividad, la centralidad de la función fática en la comunicación, a costa de las otras funciones,⁷⁴ así como la desaparición de la "localidad", pues en los medios sociales las direcciones ya no están relacionadas a lugares físicos.⁷⁵ Se figura así la indiferencia de autoría en la comunicación entre humanos y máquinas –una indiferencia que va más allá del cyborg. Lo más inquietante en la totalidad de lo hiperreal son, por ende, las consecuencias topológicas para la visualidad y la relacionalidad somatosensorial. Este problema se pone en evidencia en el título, una cita de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, el poema de 975 versos, escrito entre 1685 y 1690:

*Y por mirarlo todo, nada vía
Ni discernir podía.
bota la facultad intelectual en tanta,
tan difusa incomprensible especie
que miraba desde el un eje
en que librada estriba
la máquina voluble de la esfera,
el contrapuesto polo,
las partes ya no sólo,
que al universo todo considera
serle perfeccionantes
a su ornato no más pertenecientes;
mas ni aun las que ignorantes;
miembros son de su cuerpo dilatado,
proporcionadamente competentes (v. 480-495).*

En el poema de Sor Juana, la técnica onírica busca la imaginación cósmica, cuya extensión y diversidad es, sin embargo, tan grande que la razón se derrumba en la mitad del poema, esto es, al comienzo del viaje onírico descrito como movimiento frenético de un "visiual alado atrevimiento" (v. 368). Contrariamente a la subyugación y al temor de la noche descrito en la primera parte, el *Sueño* se configura como el viaje de un alma que se atreve, dejando senda abierta al "corporal conocimiento" (v. 652) en conflicto con el "conocimiento discursivo" (v. 706-711). El fracaso del alma frente a la extensión y al movimiento del mundo –un fracaso que Sor Juana describe análogo al de Ícaro (v. 467) y de Faetón– es un desmoronamiento de la visualidad como facultad intelectual que –muy cerca de lo sublime, como lo articulará Edmund

⁷⁴ Véase Siegert (2007).

⁷⁵ Véase Serres (2007: 81).

Burke (1987)– se derrama frente a la visión de lo cósmico. Solo el "corporal conocimiento" (v. 652) del sueño, en contraste con el conocimiento racional (v. 706-711), logra la visión. La visión onírica no es una ficción contraria a la realidad, sino una metodología necesaria para conocer la diversidad del mundo. Se trata de una sensibilidad somática y una percepción propioceptiva que la razón concebiría como confusión absurda.⁷⁶

Con la intertextualidad del título, Glantz señala este problema con respecto a la totalidad presente en los medios sociales, en los que todas las enunciaciones son actualizables. El texto pone en escena y tematiza la dificultad de elaborar y evaluar la cantidad de informaciones globales que nos impiden un pensamiento crítico que, por el contrario, se hace posible en la escritura fragmentaria, donde la construcción mediática de la indiferencia hacia los grandes contrastes en el mundo se enfrenta al principio estético de juntar lo monstruoso y lo bello. La topología de la escritura fragmentaria, que de pronto enfoca el detalle y junta lo disparato, estorba la conectividad abstracta de la totalidad expuesta en los medios sociales. Pues, mientras que en los medios sociales domina la visualidad a distancia, como lo apunta Sloterdijk en *Esferas*, en la escritura de Glantz, de la simultaneidad de lo disparato, de pronto, brota la cercanía corpórea de los afectos. En el medio de la copresencia de lo global, los afectos restituyen la corporeidad del planeta y nos acercan a ella. La singularidad del yo se relaciona a la pluralidad del mundo y rebaja la autoridad del yo como instancia idéntica a sí mismo. No es por casualidad que la última frase del libro reza: "Que Kafka escribiera en sus diarios: Todos los días tengo que escribir por lo menos una frase en mi contra" (Glantz 2018: 164).

Las contingencias de los mundos mediáticos como agentes a contrapelo de la globalización

Desde finales de los años ochenta nos llega de la lectura de Walter Benjamin en América Latina la propuesta de reflexionar sobre el rol de las tecnologías culturales y de los medios, que pueden ser tantos dispositivos de actuación del poder (p. ej. en el palacio de cristal digitalizado) como también mediadores y operadores de un lugar epistemológico para describir las transformaciones de la escena de la representación.⁷⁷ Carlos Monsiváis es uno de los autores que más interpretó la productividad de los medios con respecto a la entrada de los mundos en la nación mexicana. El escritor desarrolla la visión de una globalización a contrapelo, según la que ser globalizado se transforma precisamente en una apertura al mundo, pues es la condición en la que lo singular entra en relación con lo universal. En sus acotaciones acerca de la "sociedad

⁷⁶ Véase Serres (2002). Un extenso análisis de *Primero Sueño* como actualización de una experiencia somatosensorial en el contexto de la materialidad de la escritura se encuentra en Borsò (2017b).

⁷⁷ Véase Martín Barbero (1987).

civil revisitada", en ocasión del vigésimo aniversario del terremoto, encontramos un diagnóstico sobre la globalización mediática que demuestra la copresencia de dos modalidades: imposiciones político-económicas y formación de desigualdades, y a la vez producción de espacios de libertad durante la fruición de los medios. Pues, por un lado, la imagen del poderío tecnológico que llega a "la cumbre de la unilateralidad" carece de alternativas y es apocalíptico;⁷⁸ por el otro, precisamente en el auge de su expansión como dispositivo bélico, la tecnología mundial hace posible una fruición que fortalece singularidades. Es aquí que el escritor alcanza un giro inesperado. El epígrafe de este párrafo reza: "Soy globalizado, y nada de lo que es global me es ajeno" (Monsiváis 2005: 53). Encontramos aquí la táctica⁷⁹ más importante de la escritura de Monsiváis: la puesta en escena de una voz singular, el gesto de un sujeto particular que, en vez de dejarse colonizar por la hegemonía sociopolítica y mediática del globalismo, vive su contexto particular a partir de una ética y cultura global –diríamos planetaria, en la terminología de Gayatri Spivak (1999). Semejante "ciudadanía global", dice Monsiváis, "se opone a la guerra de numerosos gobiernos y de la gran mayoría de las sociedades nacionales" (Monsiváis 2005: 53). Es la autoafirmación de una subjetividad en tránsito continuo que Butler (1995) denominó performativa.

En *Aires de familia* (2000) el escritor analiza las prácticas materiales en relación con los medios de masa que producen tales transformaciones: "En América Latina estas migraciones han sido a tal punto radicales que, en distintos períodos, inventan o legitiman (corroen o rectifican) apariencias urbanas" (Monsiváis 2000: 157). Por supuesto, a tales transformaciones la política responde con mitos de la unidad nacional, apoyada por la televisión mexicana que fortifica los

[...] símbolos que representan a la Patria, el Pueblo, el Patriarca, la Mujer, la Honra, la Decencia, el Heroísmo, la Gratitud Nacional, la Fe, los Dones de Dios, la Santidad, la Devoción [...] la declaración de perdurabilidad del tradicionalismo, el apuntalamiento de la mentalidad republicana (Monsiváis 2000: 157).

La otra cara de la comunicación mediática se perfila en *Aires de familia*. Los ensayos demuestran la vigencia de la tesis señalada en la introducción, esto es, "el derecho de todos" como característica de la modernidad (2000: 11s.). Pues, mediante los medios masivos, las culturas están conectadas internacionalmente y, de ese modo, se equiparan, por lo menos en lo

⁷⁸ Así dice Monsiváis con respecto a la guerra del Golfo de 2003 y añade: "y si se prende la televisión se atiende a un show casi extraído de un film de James Bond" (Monsiváis 2005: 53).

⁷⁹ El concepto de táctica es entendido en el sentido de Michel de Certeau. La exploración de las prácticas cotidianas demuestra que las tácticas como modo de operación y de lucha, por parte de quien no dispone de lugar propio ni de frontera que distinga al otro como una totalidad visible (véase De Certeau 1988: 233) se oponen a la topografía del poder (De Certeau 1988: 216s.). Para estas tesis, véase Borsò (2012b).

que respecta al imaginario y a la creatividad cultural: "los latinoamericanos son parte ya del proceso internacional" (Monsiváis 2000: 12). Si se entiende la relación entre singular y global como práctica material, se debe hablar de "culturas" en plural y, en segundo lugar, renunciar a la idea de la "marginalidad cultural de América Latina". Naturalmente, una evolución de estas características –admite Monsiváis– no se corresponde con la política concreta, la del poder económico de la globalización, "no provee automáticamente de bibliotecas ni dota de infraestructura a la investigación científica" (Monsiváis 2000: 12). Pero, si nos fijamos en los medios, se termina el aislamiento (y los sentimientos de inferioridad) de las culturas de Latinoamérica.

Desde sus crónicas, pasando por su escritura "ensayística" de los noventa y hasta su muerte inesperada, ocurrida en 2010, el escritor se acerca progresivamente a la cultura urbana como a un espacio de comunicación paradójico y contingente, como un ámbito de tácticas transversales (en el sentido de Foucault),⁸⁰ pues los medios masivos, a pesar de la censura de unos pocos, no consiguen ser totalitarios tras el movimiento, las interrupciones y las aperturas, aunque ocurran de manera contingente. El lugar epistemológico de Monsiváis es la relacionalidad, es estar en el medio, en las relaciones entre tiempos y espacios. Esto conlleva el abandono de polaridades (centro/modernización/retraso, cultura urbana/cultura residual regionalista, América/Europa, poscolonialidad o "diferencia colonial/totalitarismo occidental", etc.) y permite el cuestionamiento de la política desde las escenas de su representación, desde el espacio de representación. Su lugar epistemológico se desplaza de Europa a América, de la visión de vuelo de pájaro al transeúnte en el medio de los movimientos de la multitud en el espacio urbano.

Las tecnologías que permiten la globalización en el sentido desarrollado más adelante son productivas para la vida de los singulos fruidores porque lo relacionan a la pluralidad de las imágenes que fluyen en el planeta. Globalización es por ello un operador de emancipación que supera el concepto burgués, discriminante y excluyente de modernización: "La globalización [...] modifica los criterios prevalecientes y aleja la modernidad, ya vinculada a imágenes más culturales que tecnológicas [...] Todavía se prefiere *ser moderno* a *ser globalizado*" (Monsiváis: 2000: 283).

Vista de esta manera, la ciudadanía global es autoafirmación de una subjetividad en tránsito, hecha posible por la performance de los medios masivos que permiten también la táctica del intelectual irreverente. Mientras que las concepciones políticas de "apertura democrática" fueron obras de mitomanía "que intenta allegarse la disidencia intelectual y quiere abanderar la

⁸⁰ Son luchas y resistencias que se oponen al privilegio del poder y del saber, véase Foucault (1994a: 225s.).

postura del Tercer Mundo" (Monsiváis 2005: 16), es precisamente el crecimiento de la ciudad y de los medios masivos, el que produce alternativas, haciendo necesaria y posible la organización independiente en colonias populares y en asociaciones vecinales. Así reza el título del capítulo: "La colonia/ unida/ jamás será vencida: el movimiento urbano-popular" (Monsiváis 2005: 16). Monsiváis imagina ya lo que hoy en día sería la emergente importancia de lo regional en contra de una pérdida de valor de las metrópolis. Pues, en *Aires de familia*, el escritor demuestra que la cultura popular emerge de las materialidades y las prácticas singulares en relación con los medios de masa. De hecho, las tecnologías que refuerzan las mediaciones, migraciones e intercambios entre culturas desde lugares singulares son emancipadoras, tanto con respecto al presente como al pasado. Pues tiempo y espacio son entidades transitorias y dinámicas, producen emergencias y "supravivencia" (*Nachleben*) desde las singularidades, haciendo que, como opina Borges en "Kafka y sus precursores" (1951), los lectores reescriban el original: "En la época del laptop, el CD, el DVD, el CD-Rom, los iPod, el Blackberry y [...] los vaivenes de la obsolescencia, [...] la tradición es aquello que vendrá o sobrevendrá, no el punto de partida" (Monsiváis 2006: 36). Aún partiendo de lo singular, la relacionalidad con los mundos mediáticos "abre también a la diversidad del paisaje, globaliza el televidente" (Monsiváis 2000: 213). Fruiciones sensuales proporcionadas por los medios masivos carecen de un centro autoritario liberando los sujetos del régimen panóptico de la vista. Es la fruición que Monsiváis describe como relajó, esto es, como diseminación, diversión, distracción a la vez en el sentido de *Zerstreuung*. Monsiváis va a contrapelo del globalismo y reformula la globalización como la relación de lo singular con los mundos.

Desde esta posición epistemológica, el escritor hace que los flujos mediáticos de las imágenes se desconecten de la lógica capitalística del globalismo. Su arma preferida, se sabe, es la ironía:

Los comerciantes ambulantes mezclan el pasado y el porvenir, y rompen a remate el presente [...] La genealogía es clara, todo comienza con el tianguis, el mercado que cubría y desbordaba a Tenochtitlan, y todo lo actualizan las legiones que intercambian productos con tal de ir pasando [...] En obediencia a su legado, y al paisaje ancestral al que pertenecen, los ambulantes convierten en turistas de la historia remota a quienes los contemplan, y hacen de la Ciudad de México el laberinto donde el nativo reivindica su estirpe con sólo ofrecer o adquirir productos baratísimos de China (Monsiváis 2006: 112-114; mis acentuaciones).

El concepto de regionalismo gana importancia y a la vez se despoja de connotaciones geopolíticas. Es más bien una modalidad de existencia singular relacionada al mundo. El sujeto de la enunciación está ambientado en un contexto material que trae signos culturales "híbridos" con respecto a la temporalidad –hibridez se entiende aquí según el concepto de García Canclini

(1989), que subraya la coextensión de lo antiguo y lo moderno. Debido a la ironía, dichas tecnologías materiales del mercado se convierten en un operador epistemológico que somete las dicotomías –entre lo antiguo y lo moderno, entre occidente y oriente– a la deconstrucción. Monsiváis se refiere, pues, críticamente a *El Laberinto de la Soledad* en el que supuestamente está encerrado el mexicano. Mientras que el escritor critica el capitalismo global que, por ejemplo, al importar productos baratos de China, destruye la creatividad de las artesanías locales, sostiene a la vez la capacidad que tienen las tecnologías globales de desconstruir la mirada exótica del observador que encierra "el indígena" en un paisaje ancestral.

La paradoja de las prácticas urbanas impulsadas por los medios masivos⁸¹ se formula claramente en *Los rituales del caos* (1995). Los rituales son espacios intermedios⁸² de reproducción y de libertad, de caos y reorganización, de globalismo y libertad de fruición personal. La producción creadora, siempre contingente y, a la vez, siempre amenazada por el posible fracaso,⁸³ es el momento clave del concepto de "ciudad postapocalíptica". La megalópolis produce el caos político y social, y la globalización causa un poder uniforme y absoluto. Sin embargo, la cultura popular, local y transversal interrumpe la lógica del poder mediopolítico con prácticas cotidianas concretas, diseminadas por el uso de los medios de masa. La permanente pareja "fracaso y apertura" tiene aquí la forma de oscilación entre ritual y caos, imposiciones y relajo, poder y resistencia, pobreza y fuerza de sobrevivir. Los rituales del caos son espacios de permanente reproducción y de libertad, de caos y reorganización, de globalismo y manipulación –una manipulación que se interrumpe, para encontrar efímeros espacios personales. La emancipación del sujeto es acompañada por el eterno retorno de su catástrofe. Asimismo, el concepto de apocalipsis pierde su arranque en la entelequia de una revelación o de una derrota definitiva. Es en el límite entre fracaso y apertura, en la fruición irónica y en la reflexión de la paradoja de la comunicación de masa, que puede ocurrir tanto la crítica de los límites de la sociedad mediática como la emergencia de libertad personal. Es la "postura-límite" que Michel Foucault rastrea ya en el ensayo de Emmanuel Kant sobre la *Aufklärung*. Una semejante *attitude limite*, lejos de negar y polarizar, supera las polaridades:⁸⁴ precisamente el

⁸¹ Son las deudas con *La société du spectacle* (1967) de Guy Debord, el teórico del situacionismo de los años sesenta.

⁸² Lo liminar es un elemento fundamental del ritual (véanse Gennep 1986; Gebauer/Wulf 1998; Turner 1982). Para un análisis extenso de la obra de Monsiváis, véase Borsò (2012b).

⁸³ Para la contingencia, véanse Deleuze (2006) y mi análisis (Borsò 2016a).

⁸⁴ Foucault apunta que humanismo y deshumanización, como poder y resistencia, razón y sinrazón (véase Foucault 1994b: 225) progreso y regreso, dependen mutuamente uno del otro, son como las dos caras de una moneda: "Il faut être aux frontières". Y esta paradoja es también una práctica y una potencialidad, véase Foucault (1994b: 574). Véase también Borsò (2004).

"estar en las fronteras" ocasiona una vuelta productiva también en la relación entre lo particular y lo global.

La contingencia de los movimientos de libertad de entes singulares a contrapelo de las redes globales es también un modelo para pensar la energía vital de entes singulares, también aquí en la Europa postpolítica, frente a la última fase de la globalización, y a contrapelo de nuestro encierro en la telecomunicación digital del globo.⁸⁵

Myriam Moscona: de lo molecular al mundo

Vestido el invierno	Atrás	Velado en platas
Estaba el blanco abrazado al labio del querer hablar		
Dios	Un ojo rasgando la niebla	

(Moscona 2011: 132)

El epígrafe representa la última página del poema visual *Negro Marfil*, que fue publicado por primera vez en 2000 y al que siguieron varias ediciones que incluyen también diferentes imágenes.

Ya el título *Negro Marfil* evoca un proyecto de escritura en el que encontraremos la inmersión en lo más minúsculo de la existencia. Esta inmersión parte de la indeterminación, la imposibilidad de separar los entes o las experiencias del vivir. El color negro marfil apunta, de hecho, a la ambigüedad que se forma al unir contrarios cromáticos, y a la vez a la ausencia de tono —el negro—, pues el color se obtiene quemando un material de claro tinte, el marfil. Negro Marfil es por lo tanto la presencia material de algo que está ausente, una presencia material que impide transparencias, obviedades, presentándose como algo que se sustrae a ser captado por esquemas unívocos y, aún más, por imaginarios coherentes y orgánicos. Precisamente este proyecto disgrega las instancias que caracterizan la poesía erótica en una modernidad que se entiende como universal. *Blanco*, de Octavio Paz, se instauró como ejemplo de dicha modernidad. Estas instancias son: la potencia del lenguaje, el sujeto, la mirada, el cuerpo. Ya en el pasaje que he escogido como epígrafe y que se encuentra en la última página de la primera parte de *Negro Marfil* se subraya el labio que quiere (y tal vez no puede) hablar y la invisibilidad de algo brumoso (un ojo rasgando la niebla) aún frente al ojo omnipotente de Dios. Por la

⁸⁵ La presencia material y la inmanencia de los signos está obviamente vinculada a un materialismo sin la entelequia, teleología o escatología marxista que enfoca los procesos de producción y las mediaciones lingüístico-estéticas. Para mencionar a algunos autores que impulsaron el paradigma de la inmanencia en el estudio del espacio: Foucault (1994c); Deleuze/Guattari (1980); Deleuze (2006); Nancy (1993); Agamben/Deleuze 1993 u otros. Véase también Borsò (2016a).

"exploración de los tintes mezclados, las manchas que nublan toda claridad y los negativos de las letras que promueven la idea de una rebelión a través de inscripciones cifradas", el lenguaje es crítico de sí (Sefamí 2016: 203).⁸⁶ La diferencia con respecto a *Blanco* de Paz⁸⁷, a la que alude Sefamí, merece atentas observaciones. En la escritura visual de la modernidad, hecha de palabras en dos columnas, interrumpidas por frases puestas en el centro, los blancos son potencias de significación. Ahora bien, contrariamente al lenguaje potenciado por los blancos en el poema de Paz, para Moscona los blancos son ausencias que suspenden el poder de significación de la escritura.⁸⁸ La escritora rellena estas ausencias multiplicando la materialidad lingüística y visual, así como las formas visuales debidas a su yuxtaposición, incluyendo diálogos, párrafos escritos en prosa, palabras cortadas y materiales multimediales, pues, como lo subraya Sefamí, las imágenes son "reproducciones de algunas frases escritas a modo de graffiti sobre paredes con pintura carcomida" (Sefamí 2016: 202). Esto hace que la escritura sea casi indescifrable, en ocasiones borrosa, y especialmente las imágenes de las letras se reproducen "en su reverso, como si se vieran a través de un espejo" (Sefamí 2016: 202). Este desafío a la potencia semántica del lenguaje es la base de la creación sensual y visual por un sujeto que se define como "El hablante móvil" (Moscona 2011: 40). Es un hablante que, por las materias mismas de su creación, se transforma y licúa llegando a "Aparecer, desvaneces, diluir" hasta desaparecer: "no es más" (Moscona 2011: 40). Más adelante nos percatamos de que el desvanecimiento es efecto de la temporalidad,⁸⁹ de la pérdida del origen, de la tensión entre centro y vacío, por lo que "el todo se cierne en el lugar singular del aquí" (Moscona 2011: 50), esto es, el lugar contingente y particular del hablante móvil que da forma al todo, aunque se constituya como sujeto frágil, vulnerable y, precisamente por ello, abierto al mundo y capaz de resistir.

⁸⁶ Lo subraya Jacobo Sefamí en su lectura del poema. Y sigue "el decir de *Negro marfil* acude al fragmento con la conciencia de que el 'blanco' del discurso inteligible es una frustración y sólo se puede aspirar a lo jaspeado del carbón de la tinta que se corre y oculta un sentido unívoco", mientras que la resistencia, de hecho, es una cripto-práctica, posibilitada en el poema por la escritura hebrea, esto es, la práctica de leer de derecha a izquierda, señala el poema (Sefamí 2016: 204).

⁸⁷ Dice Jacobo Sefamí: "Casi como respuesta a Paz, Moscona contrapuntea el blanco con el 'negro marfil', el color negro que se obtiene quemando un material blanco, el marfil. [...] Como en 'Piedra de sol', los versos iniciales reaparecen al final, pero la diferencia es que Moscona repite, al último, el reverso de la primera página, casi como si se leyera en forma de palíndromo de frases (no de letras): de atrás para adelante, ocupando cada una de las frases el espacio opuesto del principio" (Sefamí 2016: 202s.).

⁸⁸ Lo subraya Margo Glantz en su 'Nota introductoria' a la poesía de Moscona con respecto a la visualidad: "Sí, el color marfil –aquello que no llega nunca a ser blanco porque no se atreve a serlo o se le ha impedido serlo" (Glantz 2013: 4). La visualidad es un efecto de la licuefacción del lenguaje: "estamos frente a la poesía costreñida a su apariencia más nítida, a su disolución como palabra, estrechándose y amplificándose como el agua cuando adquiere forma en el vaso que la aclara, dice Gorostiza" (Glantz 2013: 5).

⁸⁹ Véase Moscona (2011:48).

De derecha a izquierda	Como escritura hebrea
El corazón hacia la orilla	(la inocencia)
Costillas abiertas	
Al fondo veladuras con el nombre	
Resistir	
(Moscona 2011: 80)	

El hablante resiste por su sensibilidad liminal, situada en el margen de la orilla, por sus costillas abiertas, por sus inscripciones en las veladuras del fondo, como se vislumbra en la ya mencionada última página de la primera parte. Una semejante subjetividad no se autoriza potenciándose por la mirada colonializante del sujeto olímpico para el que el mundo es mero objeto. La mirada encuentra más bien impedimentos en la substancia borrosa del mundo que, a su vez, hace imposible la percepción como acto cognitivo. De hecho, acierta "el hablante móvil":

Conocer es superficie	No es más
(Moscona 2011: 40).	

Las materias del mundo quedan opacas para la mirada colonialista que fracasa con su intento de penetración. El cuerpo mismo es, como en el caso de Margo Glantz, fragmentado, un cuerpo rizomático, un "cuerpo sin órganos". Según la descripción de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*, el cuerpo sin órganos no carece de órganos, no se opone a ellos, sino a su jerarquización dentro de lo que llamamos organismo.⁹⁰ Solo si no se concibe la vida como "orgánica, puesto que el organismo no es la vida, él la aprisiona", podemos pensar la multiplicidad y la potencialidad del vivir en el mundo.⁹¹ La fragmentación del organismo abre, pues, nuestro cuerpo a un sinnúmero de conexiones con potencias de todo tipo.⁹² Moscona misma acota en su breve comentario a la edición en castellano e inglés, publicada en 2011, que "quizá las formas asociativas propuestas por *Rizoma* ya resonaban en mí y la relectura sólo ayudó a liberarlas"⁹³ (Moscona 2011: 16). Lo que resuena en el texto es la fragmentación del

⁹⁰ Véase Deleuze/Guattari (1988: 163).

⁹¹ Véase Deleuze (1981: 33).

⁹² Los "cuerpos sin órganos" que Deleuze describe en *Mil mesetas* –cuerpo hipocondríaco, cuerpo paranoico, cuerpo esquizofrénico, cuerpo drogado, cuerpo masoquista, etc.– podrían ser también los cuerpos extraviados de las novelas de Glantz.

⁹³ "Aunque conocí en mi juventud *Rizoma* de Deleuze y Guattari, creo que fue hasta la segunda lectura realizada década más tarde cuando el texto se dispuso como un escenario que cambiaría la concepción sobre mis procesos de escritura" (Moscona 2011: 16).

cuerpo que aquí ocurre en el espacio de una página,⁹⁴ del tronco a las costillas flotantes, donde el cuerpo se percibe por movimientos ínfimos, movimientos de aproximación a la emergencia de intensidades afectivas que no logran configurarse en morfologías conocidas o que sorprenden, como las incrustaciones de la sangre, como la descripción del corazón o la aparición de las campánulas. Manning y Massumi describen la materialidad corpórea de los afectos como algo que emerge y huye antes de configurarse en cogniciones, algo que se percibe en la tonalidad material de los textos, en la lógica de las relaciones de un *oikos* (una casa, una habitación) singular, de sus ritmos e intensidades que exigen un análisis de la microfísica de eventos, su relación vital y afectiva con las situaciones materiales en las que los entes están anclados.⁹⁵ El yo hablante se ovilla al calor del pensamiento.⁹⁶

Esta manera de percibir el texto es lo que, en la primera página, la escritora denomina "el ojo de adentro", poniéndole al lado: "Frente al tacto de mirar" (Moscona 2011: 28). De hecho, esta percepción íntima de sí y del mundo, que no permite la cognición de fronteras entre yo y el mundo, yo y los otros, es una sensibilidad sensorial en la que se mezclan los sentidos y en la que la sinestesia, modalidad de la poesía moderna, se transforma en una plurimedialidad donde al tacto del ojo (Frente al tacto de mirar) responden a las vibraciones del arpa o las cuerdas del chelo y otros instrumentos, a la vez "fibras" corpóreas (Moscona 2011: 46). El intimismo poético de Moscona es la inmersión hasta lo más singular e ínfimo del cuerpo que ya hemos observado en la escritura de Margo Glantz. Es un movimiento contrario a *Blanco* de Paz, donde el yo hablante, en lugar de la inmersión en lo sensible, potencia su propia sensualidad que se desprende del acto masculino de penetrar un cuerpo femenino. Y justamente la inmersión en lo corpóreo buscada por Moscona, la emergencia de múltiples percepciones, la dilución de la frontera entre yo y el cuerpo, entre el yo y los otros, tiene también una política propia de mundialización.⁹⁷

La diferente política del cuerpo implícita en este tipo de escritura se manifiesta de manera tajante si se reconsidera *Blanco* de Octavio Paz a la luz de estas consideraciones. En los versos 91-110 y 197-214, que sirven como ejemplo, el sujeto hablante distingue claramente entre mi y tu cuerpo o los otros cuerpos. Sensualidad y sinestesias son artificios que permiten al sujeto dominar su propio discurso organizado como enfrentamiento entre sensualidad y cognición. Muy evidente es el movimiento de penetración de un sujeto que se autoriza por la mirada,

⁹⁴ Véase Moscona (2011: 62).

⁹⁵ Véanse Manning/Massumi (2014) y Massumi (2014).

⁹⁶ Véase Moscona (2011: 58).

⁹⁷ Véase Moscona (2011: 46).

contrario a la inmersión por procesos de licuefacción de la morfología que brotan de un cuerpo fragmentado. En *Blanco* es trascendente el potenciamiento del lenguaje y del conocimiento que, justamente pasando por la sensualidad, llega a la transparencia –una posición que no abandona totalmente la estética kantiana y una poetología mucho más clásica que los procesos que se desprenden de la poesía visual de Mallarmé.

Ahora bien, la transformación de la estética intimista en inmersión de movimientos flotantes e intensidades corpóreas que producen procesos metabólicos con el entorno (agua, luz, sol, sonidos) y que se repite en otras obras, como por ejemplo *DE EL QUE NADA* (2006), tiene implícita una política de mundialización que va más allá de una mera "criptoresistencia", esto es, una resistencia oculta. Es la errancia lingüística como modo de existencia –el hablante errante hace, por ejemplo en *Negro Marfil*, una referencia abierta al "*Errante alfabeto de la patria*" (Moscona 2011: 46) que para Moscona se desprende de un intervencionismo contra la desaparición del idioma sefardí y contra su invisibilidad. El camino hacia las vivencias de sus antepasados en Bulgaria en su novela *Tela de Sevoya* (2012) es una labor lingüística, cultural, antropológica, que no solamente rescata lo olvidado, sino que reconfigura los rituales y las prácticas vitales para que emerja la potencialidad de otros modos de existencia.

Las reflexiones que nos han sugerido la estética novelística, ensayística e intimística de escritores y escritoras mexicanas son un riquísimo archivo de epistemologías y prácticas materiales para repensar el mundo. Glantz, Monsiváis y Moscona coinciden en el enfoque de las más ínfimas singularidades como punto de partida para concebir la pluralidad, según lo propone Nancy, intrínsecamente relacionada a la singularidad. Pues lo más singular que se sitúa en lo más íntimo y corpóreo, es el lugar de los afectos que abren a la economía de los sentidos, vinculando la singularidad a sensibilidades plurales. Esta íntima relacionalidad es una manera de imaginar la reorganización del planeta como un mundo en el que los diferentes mundos pueden vivir y convivir.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio / Gilles Deleuze (1993): *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet.

AGUILAR MORA, Jorge (2011): *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. México: Era.

APPADURAI, Arjun (1995): 'The Production of locality'. En: Richard Fardon (ed.): *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. Routledge. 204-225.

APTER, Emily (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London / New York: Verso.

- BADIOU, Alain (2008 [2006]): *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento. Vol. 2.* Traducido por María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.
- BARAD, Karen (2012): *Agentieller Realismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (1981): 'De la parole à l'écriture'. En: Roland Barthes: *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980.* Paris: Seuil, 10-13.
- BATAILLE, Georges (1979): *Œuvres complètes. La Littérature et le Mal. Vol. 9.* Paris: Gallimard.
- BATAILLE, Georges (1973): *Œuvres complètes. L'Expérience intérieure. Vol. 5.* Paris: Gallimard.
- BAZZICALUPO, Laura (2013): 'Die Gespenster der Bioökonomie und das Phantasma der Krise'. En: Vittoria Borsò / Michele Cometa (eds.): *Die Kunst, das Leben zu bewirtschaften. Bías zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik.* Bielefeld: transcript, 53-68.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos.* Traducido por Bolívar Echeverría. México: Ítaca / UACM.
- BENJAMIN, Walter (2003 [1936]): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Traducido por Andrés E. Weikert. México: Ítaca.
- BENJAMIN, Walter (1991 [1974]): *Gesammelte Schriften. Vol. I.I.* Editado por Rofl Tiedemann / Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BORGES, Jorge Luis (1980 [1951]): 'Kafka y sus precursores'. En: *Obras completas. Vol. 2.* Barcelona: Bruguera, 226-228.
- BORSÒ, Vittoria (2019a): "'The dark side of the moon". Freiheit und Raum in Calvinos Blick auf unsichtbare Städte'. En: Christof Baier / Sarah Czirr / Astrid Lang / Gina Möller / Wiebke Windorf (eds.): *»Absolutely Free«? – Invention und Gelegenheit in der Kunst.* Bielefeld: transcript, 633-652.
- BORSÒ, Vittoria (2019b): 'La segnatura come gesto e le resistenze dell'archivio'. En: Lucia Dell'Aia / Jacopo D'Alonzo (ed.): *Lo scrigno delle segnature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben.* Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura, 67-86.
- BORSÒ, Vittoria (2018): 'Narcocultura. Cuestiones biopolíticas y gestos de vida'. En: Luis Fernando Lara / Alicia Ortega / Hermann Herlinghaus (eds.): *Narcodependencia. Escenarios heterogéneos de narración y reflexión.* México: El Colegio Nacional, 135-169.
- BORSÒ, Vittoria (2017a): "'Die Sorgen: eine Geisteskrankheit, die der kapitalistischen Epoche eignet." Auswege: Benjamin mit Bataille gelesen'. En: Dario Gentili / Mauro Ponzi / Sarah Scheibenberger / Elettra Stimilli (eds.): *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin.* Heidelberg: Winter, 327-362.
- BORSÒ, Vittoria (2017b): 'El saber informado por la estética: estética y política del ethos barroco. Reflexiones sobre sor Juana Inés de la Cruz'. En: Raquel Serur (ed.): *Los saberes en la modernidad. Aproximaciones desde la literatura.* México: UNAM, 53-84.
- BORSÒ, Vittoria (2016a): 'Contingenza e potenzialità del vivente nell'epoca della sua producibilità tecnica'. En: Laura Bazzicalupo / Salvo Vaccaro (eds.): *Vita, politica, contingenza.* Macerata: Quodlibet, 41-68.
- BORSO, Vittoria (2016b): 'Enseigner le goût de la littérature française - «Recruter» les jeunes sous son égide. Réflexions sur la place de la littérature française dans l'enseignement'. En: *Versants*, 63.1, 191-206.

- BORSÒ, Vittoria (2012a): 'Pensar el movimiento: rutas e itinerarios de las culturas'. En: Vittoria Borsò / Yasmin Temelli / Karolin Viseneber (eds.): *México: migraciones culturales - topografías transatlánticas. Acercamiento a las culturas desde el movimiento*. Frankfurt a.M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 47-76.
- BORSÒ, Vittoria (2012b): 'Carlos Monsiváis y la contingencia o un gozoso, maldito arte de sobrevivir. De la nación postapocalíptica'. En: Tanius Karam (ed.): *Recuentos, ciudades y heterodoxias: Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 83-110.
- BORSÒ, Vittoria (2009): 'Die Exteriorität des Blickes oder die Ethik der Rahmenverschiebungen (Calvino, Lévinas)'. En: Claudia Öhlschläger (ed.): *Narration und Ethik*. München / Paderborn: Wilhelm Fink, 127-144.
- BORSÒ, Vittoria (2004): 'Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)'. En: *Iberoamericana*, 16, 87-106.
- BORSÒ, Vittoria (2002): 'Proposte della letteratura del novecento per il nuovo millennio: "Lezioni Americane" di Italo Calvino'. En: Enrico Malato, et al (eds.): *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e Novecento offerti ad Antonio Palermo. Vol II. Il Novecento*. Napoli: Liguò, 373-392.
- BURKE, Edmund (1987 [1757]): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- BUTLER, Judith (1995): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- CALVINO, Italo (1988): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- CANGUILHEM, Georges (1993 [1952]): *La connaissance de la vie*. Paris: Vrin.
- CASANOVA, Pascale (1999): *La republique mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CHEAH, Pheng (2016): *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- CRESWELL, Tim (2006): *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. London / New York: Routledge.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1994): 'Primero Sueño'. En: Sor Juana Inés de la Cruz: *Obra selecta. Vol. 2*. Editada por Margo Glantz. Caracas: Ayacucho.
- DAMROSH, David (2003): *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- DEBORD, Guy (1967): *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.
- DE CERTEAU, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.
- DELEUZE, Gilles (2006): *Immanence et vie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (1981): *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de La Différence.
- DELEUZE, Gilles (1971): *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles / Félix GUATTARI (1980): *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles / Félix GUATTARI (1988): *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

- DERRIDA, Jacques (2001): *L'université sans condition*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*. Lagrasse: Verdier.
- DERRIDA, Jacques (1996): *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1987): *De l'esprit: Heidegger et la question*. Paris: Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): '«Portar el mundo entero de los sufrimientos»'. En: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. Madrid: Editores/Museo Reina Sofía, 60-116. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/19GD_es.pdf [02.02.2021].
- DIDI HUBERMAN, Georges (2002): *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2010): *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- ESCOBAR, Arturo (1996): *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- ETTE, Ottmar (2014): 'Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive'. En: Anna E. Wilkens / Patrick Ramponi / Helge Wendt (eds.): *Inseln und Archipele. Kulturelle figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld: transcript, 13-56.
- FLUSSER, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann.
- FLUSSER, Vilém (1994): *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Mannheim: Bollmann.
- FONKOUA, Romuald (2014): 'Édouard Glissant: poétique et littérature. Essai sur un art poétique'. En : *Littérature*, 174, 5-17.
- FOUCAULT, Michel (2015): *Surveiller et punir*. En: Michel Foucault: *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 261-613.
- FOUCAULT, Michel (1994a): 'Le sujet et le pouvoir'. En: Daniel Defert / François Ewald (eds.): *Michel Foucault. Dits et Écrits. Vol. 4*. Paris: Gallimard, 222-242.
- FOUCAULT, Michel (1994b): 'Qu'est-ce que les Lumières?' En: Daniel Defert / François Ewald (eds.): *Michel Foucault. Dits et Écrits. Vol. 4*. Paris: Gallimard, 562-578.
- FOUCAULT, Michel (1994c): 'Des espaces autres'. En: Daniel Defert / François Ewald (eds.): *Michel Foucault. Dits et Écrits. Vol. 4*. Paris: Gallimard, 752-762.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GEBAUER, Gunter / Christoph Wulf (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GENNEP, Arnold van (1986): *Übergangsriten*. Frankfurt a.M. / New York: Campus.
- GLANTZ, Margo (2019): *El texto encuentra un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Ampersand.
- GLANTZ, Margo (2018): *Y por mirarlo todo, nada veía*. México / Madrid: UNAM / Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2016): *Por breve herida*. México / Madrid: UNAM / Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2015): *La cabellera andante*. México: Alfaguara.

- GLANTZ, Margo (2014): *Yo también me acuerdo*. México / Madrid: UNAM / Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2013): 'Nota introductoria'. En: Myriam Moscona: *Material de lectura*. México: UNAM, 3-6. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/391-208-myrima-moscona?start=1> [03.02.2021].
- GLANTZ, Margo (2012): *Coronada de moscas*. México / Madrid: UNAM / Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2007): *Saña*. México: Era.
- GLANTZ, Margo (2005): *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama.
- GLANTZ, Margo (2004): *Animal de dos semblantes*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- GLANTZ, Margo (2002): *El Rastro*. Barcelona: Anagrama.
- GLANTZ, Margo (2001): *Zona de derrumbre*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GLANTZ, Margo (1989): 'Prólogo'. En: Georges Bataille: *Lo imposible*. Barcelona: Tusquets.
- GLANTZ, Margo (1981): *Las Genealogías*. México: Martín Casillas.
- GLANTZ, Margo (1979): *Viajes en México. Crónicas extranjeras. Vols. I y II*. México: Fondo Cultura Económica.
- GLISSANT, Edouard (1997): *Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- GRUZINSKI, Serge (2004): *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Editions de La Martinière.
- GUATTARI, Félix (1989): *Les trois écologies*. Paris: Galilée.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich (2010): *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Traducido por Lucía Relanzón Briones. Madrid: Escolar y Mayo.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- HARAWAY, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York / London: Routledge.
- HEIDEGGER, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*. Editado por Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- HEISE, Ursula K. (2008): *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- INGOLD, Tim (1993): 'Globes and Spheres: The Topology of Environmentalism'. En: Kay Milton (ed.): *Environmentalism. The View from Anthropology*. New York: Routledge, 31-42.
- LATOUR, Bruno (2015): *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Regime Climatique*. G Paris: La Découverte.
- LATOUR, Bruno (2012): *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte.
- MALABOU, Catherine (2005): *La Plasticité au soir de l'écriture*. Paris: Scheer.
- MANNING, Erin / Brian Massumi (2014): *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.

- MASSUMI, Brian (2014): *What Animals Teach Us about Politics*. Durham: Duke University Press.
- MIGNOLO, Walter (2000): *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Imágenes de la tradición viva*. México: Fondo Cultura Económica.
- MONSIVÁIS, Carlos (2005): *"No sin nosotros". Los días del terremoto 1985-2005*. México: Era.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MONSIVÁIS, Carlos (1995): *Los rituales del caos*. México: Era.
- MORAÑA, Mabel (2015): 'El mercado de la violencia en América Latina'. En: Raquel Serur Smeke: *Bolívar Echeverría. Modernidad y resistencias*. México: Era, 263-274.
- MOREIRAS, Alberto (1999): *Tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- MORETTI, Franco (2005): *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London / New York: Verso.
- MORTON, Timothy (2013a): *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORTON, Timothy (2013b): 'Poisoned ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects'. En: *symploke*, 21.1, 37-50.
- MORTON, Timothy (2010): *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- MOSCONA, Myriam (2014): *Tela de Sevoya*. Barcelona: Acanalado.
- MOSCONA, Myriam (2011): *Negro Marfil / Ivory Black*. Los Angeles: Les Figs Press.
- NANCY, Jean-Luc (2002): *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée.
- NANCY, Jean-Luc (1996): *Être singulier pluriel*. Paris: Hachette.
- NANCY, Jean-Luc (1993): *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press.
- NANCY, Jean-Luc / Aurélien Barrau (2011): *Dans quels mondes vivons-nous?* Paris: Galilée.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002): *La gaya ciencia*. Prólogo de Agustín Izquierdo, traducido por José Mardomingo Sierra. Madrid: Editorial EDAF.
- PAZ, Octavio (1984 [1969]): 'Blanco'. En: Octavio Paz: *Ladera Este*. México: Joaquín Mortiz
- PRATT, Marie-Louise (1991): 'Arts of the Contact Zone'. En: *Profession*, 33-40.
- RANCIERE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- SAID, Edward (1978): *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- SANTIAGO, Silviano (1978): 'O entre lugar do discurso latino-americano'. São Paulo: *Perspectiva*, 11-28.
- SAVIANO, Roberto (2006): *Gomorra: Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori.
- SAVIANO, Roberto (2013): *ZeroZeroZero*. Milano: Feltrinelli.
- SEFAMÍ, Jacobo (2016): 'El poema crítico: una secuela de Octavio Paz en cuatro poetas mexicanos contemporáneos'. En: *iMex. México Interdisciplinario*, 10, 199-210.

- SERRES, Michel (2007): 'Der Mensch ohne Fähigkeiten. Die Neuen Technologien und die Ökonomie des Vergessens'. En: Karin Bruns / Ramón Reichert (coord.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Bielefeld: transcript.
- SERRES, Michel (2002): *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Traducido por María Cecilia Gómez. México: Taurus.
- SERRES, Michel (1992 [1990]): *Le contrat naturel*. Paris: Éditions François Bourin.
- SIEGERT, Bernhard (2007): 'Die Geburt der Literatur aus dem Rauschen der Kanäle. Zur Poetik der phatischen Funktion'. En: Michel Franz / Wolfgang Schäffner / Bernhard Siegert / Robert Stockhammer (eds.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*. Berlin: Akademie Verlag, 5-41.
- SLOTERDIJK, Peter (2007): *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (2006 [2004]): *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (2004 [1999]): *Esferas II. Globos. Macrosferología*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (2003 [1998]): *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (1994): *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003): *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1999): *Imperative zur Neuerfindung des Planeten Imperatives to Re-Imagine the Planet*. Editado por Willi Goetschel. Traducido por Bernard Schweizer. Wien: Passagen.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge.
- STENGERS, Isabelle (2002): *Penser avec Whitehead : Une libre et sauvage création de concepts*. Paris: Seuil.
- STENGERS, Isabelle (1997): *Cosmopolitiques. Vol. I. La guerre des sciences*. Paris: La Découverte.
- TURNER, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- URRY, John (2000): *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. London / New York: Routledge.
- WALDENFELS, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- WALLENSTEIN, Immanuel (2002): '¿Globalización o era de transición?. Una perspectiva de larga duración de la trayectoria del sistema-mundo'. En: *Eseconomía*, 1, 5-17.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.

Octavio Paz entre la *literatura mundial* y las *literaturas del mundo*

Gesine Müller

(Universität zu Köln)

El debate en torno al concepto de literatura mundial, sostenido con nueva intensidad en los últimos veinte años, forma parte, en el marco de los estudios culturales, de las controversias que están estrechamente asociadas a cuestiones relacionadas a las redes globales en un mundo policéntrico. En vista de ello quisiera ante todo abrir el campo de tensión existente entre los conceptos de *literatura mundial* y *literaturas del mundo*, con el propósito de desarrollar criterios de diferenciación que servirán luego, en las reflexiones que le siguen, para ilustrar la recepción y canonización de la obra de Octavio Paz, situada en medio de ese campo de tensión.

Como se sabe, desde que fuera acuñado por Goethe, el término de literatura mundial ha experimentado una intensa historia en su recepción. A más tardar, desde la publicación en 1952 del ensayo de Erich Auerbach titulado 'Filología de la literatura mundial' (1967; mi traducción), el concepto de Goethe ha pasado a ser, cada vez más, blanco de la crítica, sobre todo en relación con su dimensión eurocentrista y con la posibilidad de una referencia inversa a las literaturas nacionales.¹ Las relaciones culturales colonialistas y las asimetrías que de ellas se derivan en los procesos de apropiación no constituían un tema para Goethe.

En los últimos veinte años, se ha establecido una fase nueva de ese debate sostenido a lo largo de doscientos cincuenta años en torno al término de *literatura mundial*. Dicho debate, que ha tenido lugar sobre todo en las más destacadas universidades estadounidenses, estudia el concepto, principalmente, a un nivel analítico-descriptivo, y sus representantes defienden algunos criterios controversiales, evidente en los casos de Franco Moretti, David Damrosch, Emily Apter o Pascale Casanova. En el marco de este debate, fue ganando en significación también el concepto de las "literaturas del mundo", desarrollado principalmente por Ottmar Ette y Vittoria Borsò,² un concepto que no se entiende a sí mismo como modelo opuesto, sino que se ha difundido más bien como desplazamiento de las perspectivas: y es que no se trata tanto de las nuevas estrategias de canonización en el seno de los estudios literarios en relación con la producción literaria actual o histórica, sino de un acceso programático que promueve un cambio de paradigmas de una *literatura mundial* a unas *literaturas del mundo*. Se trata ante todo de la

¹ Véase Ette (2003: 22s.) y Grotz (2008: 225).

² Ya en el año 2002, Borsò y Ette organizaron en conjunto, en Düsseldorf, un congreso con el título de "Política mundial –conciencia del mundo– literaturas del mundo". Véase también Ette (2004) y Borsò (2004).

exigencia de abolir, desde una perspectiva global, la separación existente entre centro y periferia en lo que atañe a las producciones literarias, y de pensar la génesis de toda producción cultural en constelaciones transnacionales.³ Ottmar Ette enfatiza que el concepto de *literaturas del mundo* –a diferencia del concepto goethiano, el de *literatura mundial*– no puede asociarse a la Antigüedad occidental como una función centralizadora y promotora de modelos en Europa.⁴ Con el término de *literaturas del mundo* se extrae al antiguo concepto de la literatura mundial un significado completamente nuevo, un significado que, inequívocamente, no sólo se halla más allá del Estado nacional, sino también de las literaturas nacionales, aun cuando éstas dispongan todavía de instancias extremadamente importantes en la producción, reproducción, distribución y recepción de la literatura. Las *literaturas del mundo* han perdido su condición sedentaria y han acogido dentro de sí, en medida creciente, modelos de percepción, de pensamiento y de escritura nómadas, en estado de movimiento o desplazamiento.⁵

Desde mi punto de vista, las siguientes características son, en una comparación, obligatorias para ambos conceptos, *literatura mundial* y *literaturas del mundo*, pero el centro de atención, según sea la perspectiva, es a menudo diametralmente opuesto:

- 1) Multilingüismo: Mientras que para la literatura mundial resulta de capital importancia el índice de traducciones, uno de los criterios de las *literaturas del mundo* es que en las novelas se pone en escena ese multilingüismo.
- 2) Movimiento: La puesta en escena del movimiento funciona, en el concepto de la *literatura mundial*, en un vínculo retrospectivo a una perspectiva europea, mientras que las *literaturas del mundo* representan una disolución del centro y de la periferia.
- 3) Global – Local: La atención a lo regional, en el caso de los paladines de una *literatura mundial*, tiene casi siempre la intención de representar un microcosmos que, a su vez, es representativo de un macrocosmos, mientras que la puesta en escena concreta de regionalismo en las *literaturas del mundo* enfatiza lo particular.
- 4) No-sedentarismo: el lugar de la escritura es premisa indirecta, pero no es forzosamente la premisa para la clasificación en uno de los dos conceptos. Los autores no sedentarios cuentan con premisas privilegiadas para ser acogidos en el canon de las *literaturas del mundo*.

³ Elke Sturm-Trigonakis menciona, como categorías centrales del nuevo concepto definido por ella de un modo bastante similar, los siguientes: multilingüismo y nomadismo altamente especializado (véase Sturm-Trigonakis 2007).

⁴ Véase Ette (2017).

⁵ Véase Ette (2004: 179).

5) Europa / Estados Unidos como instancias interpretativas superiores: ambos conceptos pretenden canonizar literaturas con un vínculo universal, pero en el caso de la *literatura mundial* se afirma una pretensión interpretativa europea / estadounidense. Los representantes de las *literaturas del mundo* declaran obsoleta esa pretensión, si bien, no obstante –de cara a los procesos reales de institucionalización–, se ejerce en el hemisferio occidental o el llamado norte global.

A mi juicio, lo importante a la hora de comparar ambos conceptos es que los dos representan dos posibilidades de la formación de paradigmas en los estudios literarios y en el mundo de la cultura. Por eso no nos extraña que sus criterios, a menudo, se entrecrucen en el momento de seleccionar textos literarios primarios. La obra de Octavio Paz puede ser vista como ejemplo tanto de ese entrecruzamiento como del gran significado de las distintas perspectivas sobre el tema.

Me referiré primeramente al criterio centrado en el concepto de la *literatura mundial*: si se observan las estaciones de la canonización, puede decirse entonces que los textos de Paz recorrieron en un primer momento un camino aparentemente 'clásico' a través de algunos puntos nodales de la circulación internacional de las literaturas latinoamericanas: Barcelona, París y Estados Unidos. Los cinco idiomas a los que más se tradujo a Paz son el francés, el inglés, el alemán, el portugués y el japonés:

Cifra total de traducciones por idiomas (hasta 2016-2017)

Francés	55
Inglés	51
Alemán	29
Portugués	29
Japonés	22
Italiano	21
Holandés	17
Turco	15
Persa/Farsi	14
Sueco	12
Chino	10
Polaco	10

Y es precisamente a partir de la recepción en Francia, en los Estados Unidos y en Alemania que se pone de manifiesto con qué fuerza la figura y la obra de Octavio Paz fue canonizada, en una primera fase, en el marco de los conceptos de la literatura mundial con criterios definidos en Europa.

En lo que atañe a la recepción francesa, podemos decir que entre las décadas de 1950 y 1960 predominaron ciertas formas de leer la obra de Octavio Paz que lo interpretaban como al representante de una reformulación del surrealismo. Con ello, en Francia se tuvo en consideración especialmente una lectura que tiene lo propio como punto de referencia y, partiendo de ello, muestra una apertura hacia lo nuevo. Los primeros poemas y ensayos de Paz circularon en francés ya entre 1946 y 1956, la primera traducción de un poemario completo fue publicada en 1957 (*Aigle ou Soleil? – ¿Águila o sol?*). Le siguieron: 'Soleil sans âge' (*Le Surrealisme, Même*, núm. 5, 1959), *Le Labyrinthe de la Solitude* (1959), *L'Arc et la lyre* (1965), *Liberté sur parole* (1966), *Marcel Duchamp, ou le Château de la pureté* (1967), *Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss* (1970) y *Versant Est, et autres poèmes, 1957-1968* (1970).⁶ En el año 1970, después de los primeros trece años, su obra en Francia se había establecido y probado no sólo como un paso más en la evolución del surrealismo, sino también como una confrontación crítica con el mismo. En su prólogo a *Versant Est*, "De la poésie comme insurrection", Claude Esteban plantea cómo la poesía y la poética de Paz se establecieron en Francia entre las décadas de 1960 y 1970.⁷ Para ello alude a dos importantes cambios en la recepción de Paz en Francia: un distanciamiento del surrealismo y una lectura de su poesía en el sentido de sus ideas metapoéticas y críticas como las expuestas en la obra en prosa. Y si bien Esteban, ciertamente, establece algunas similitudes con el surrealismo, también explica a partir de qué punto Paz se distancia de Breton y de su grupo:

[...] je pense toutefois nécessaire de préciser ce qui distingue la démarche de Paz d'une poétique avec laquelle, assurément, il a sympathisée mais dont il n'a point embrassé la cause. Là où le surréalisme recouvre une certitude seconde sur quoi fonder son système d'intellection et de représentation de l'univers psychique – à savoir cette capacité discursive de l'inconscient –, Octavio Paz, pour sa part, semble percevoir d'avantage un retour ambigu de la rationalité, une charte nouvelle des relations entre la conscience et l'apparaître, en bref, une manière de logique rassurante à laquelle il ne peut pleinement souscrire (Esteban 2011: 10).⁸

⁶ Véase Bradu / Ollé-Laprune (2014: 157-160).

⁷ Véase Bradu / Ollé-Laprune (2014: 87-101).

⁸ "[...] en mi opinión es necesario aclarar lo que distingue el enfoque de Paz de una poética con la que seguramente simpatizó pero cuya causa nunca abrazó. Ahí donde el surrealismo recupera una certeza secundaria sobre la cual basar su sistema de intelección y de representación del universo psíquico –es decir, esta capacidad discursiva del inconsciente– Octavio Paz, por su arte, parece percibir un retorno más ambiguo a la racionalidad, un nuevo mapa de relaciones entre la conciencia y la manifestación, en definitiva, una suerte de lógica tranquilizadora con la que no puede estar plenamente de acuerdo" (Esteban en Bradu / Ollé-Laprune 2014: 89).

Esa distancia, ese 'desacuerdo' con el surrealismo, es demostrado a partir de reflexiones teóricas, metapoéticas y poetológicas del libro *El arco y la lira*. A partir de ese momento de distanciamiento del surrealismo –y esto resulta muy interesante en el marco de la cuestión acerca de los criterios eurocentristas de la literatura mundial– la obra de Octavio Paz, en lo que atañe a su poesía, pasa a un segundo plano de la recepción, mientras que su obra ensayística y crítica incrementa el interés que despierta. La editorial francesa Gallimard, la encargada de publicar una buena parte de su obra, destaca hoy en su retrato del autor esa ampliación de la perspectiva lograda por Paz: "*il n'a cessé de confronter la conception occidentale de la création à celle de l'Orient*" [nunca dejó de confrontar la concepción occidental de la creación con la del Oriente], si bien esa confrontación con el "Oriente", tanto en el mundo de habla francesa como en el de habla inglesa, siempre estuvo concebida y fue representada partiendo de conceptos occidentales.

Si contemplamos ahora con mayor precisión la recepción en el mundo de habla inglesa, de manera muy especial en Estados Unidos, llama de inmediato la atención la relación personal de Octavio Paz con el país vecino del norte: entre los años 1969 y 1976, Paz estuvo impartiendo clases en repetidas ocasiones en distintas universidades de Estados Unidos. La importancia de esos años para su formación y para su positiva relación con aquel país ha sido objeto de comentario por parte del propio Paz, sobre todo en respuesta a un periodista de *Paris Review* que lo entrevistó el día 12 de octubre de 1990 en Nueva York, tres días antes de que le otorgaran a Paz el Premio Nobel de Literatura.⁹

Vemos entonces cómo aquí se pone de manifiesto que la canonización de Octavio Paz en Estados Unidos ha funcionado a través de su presencia y su activa red de relaciones en los epicentros intelectuales del país: entre mayo y julio de 1969, el autor mexicano impartió en Pittsburgh una conferencia sobre literatura hispanoamericana; más tarde, en Austin, Texas, dio el 30 de octubre de 1969 la *Hackett Memorial Lecture*, en la que se distancia de manera más que explícita del gobierno mexicano y la cual, en una versión revisada, aparecerá publicada más tarde con el título de *Posdata* (1970). A finales de 1969 dio clases en Austin y participó, junto a Robert Duncan y Robert Creeley, en el festival *International Reading Poetry*. Entre enero y diciembre de 1970 asumió la Cátedra "Simón Bolívar de Literatura Hispanoamericana" en la Universidad de Cambridge, en Inglaterra,¹⁰ donde también escribió su libro de ensayo *El mono gramático* (1972). Después de sus estancias en Austin o Cambridge fue solicitado por varias universidades de Estados Unidos e Inglaterra para figurar como profesor invitado. En 1972,

⁹ Véase Mac Adam (1991).

¹⁰ Véase Perales Contreras (2013: 111).

mientras Paz fungía como *Professor of Poetry* en Harvard, impartió el ciclo de conferencias de las *Charles Eliot Norton Lectures*, seis conferencias que más tarde serían reelaboradas para ser publicadas en su libro *Los hijos del limo* (1974), el cual contó con una amplia recepción. Hasta 1977, Octavio Paz trabajó en repetidas ocasiones como *visiting professor* [profesor visitante] en la Eliot House de Harvard. En 1972 fue nombrado *Honorary Member* de la American Academy of Arts and Letters; un año después, en el 1973, recibió el título de *Doctor honoris causa* de la Universidad de Boston.

A lo largo de esos años, recibió la invitación de Julio Scherer, editor del periódico *Excélsior*, para que fundara una revista cultural: *Plural*. A través de esta última publicación Paz pudo seguir ampliando sus redes de contactos, insertarse en varios debates de actualidad y consolidar aún más su posición internacional como intelectual. Esta fase la describe detalladamente Perales en su libro *Octavio Paz y su círculo intelectual* (2013):

En la época de la fundación de *Plural*, estableció amistad con varios miembros de facultades diferentes. El círculo de intelectuales internacionales que integraron la revista *Plural* fue, en numerosas ocasiones, de académicos y profesores de la costa oeste de los Estados Unidos. Muchos profesores y alumnos de posgrado de la Universidad de Harvard, de la Universidad de Boston y del Tecnológico de Massachusetts. Gracias a que impartió las ya citadas *Charles Eliot Norton Lectures* (enero a junio de 1972) y una serie de cursos sobre la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1972-1974), pudo establecer varios contactos (o reestablecer las amistades de algunos viejos conocidos como lo fue con John K. Galbraith, Daniel Bell, Roman Jakobson y George Steiner) para que participaran en la revista (Perales Contreras 2013: 143).

Paz aprovecha la revista para conferir mayor estabilidad a sus redes de contactos internacionales y, al mismo tiempo, ampliarlas. Enrique Krauze, por ejemplo, menciona una impresionante lista de intelectuales contemporáneos que escribieron para *Plural*:

Su cuerpo de colaboradores nacionales y extranjeros era, de entrada, excepcional, porque recogía la amplia red de contactos que Paz había tejido a través de dos décadas. Avecindado por largos períodos en Harvard, Paz enviaba a las oficinas de *Plural* en México las colaboraciones de los amigos que reencontraba o hacía. En esa época publicaron los americanos Bellow, Howe, Bell, Galbraith, Chomsky, Sontag; los europeos Grass, Eco, Lévi-Strauss, Jakobson, Michaux, Cioran, Barthes, Aron; los españoles Gimferrer y Goytisolo; los europeos del Este Milosz, Kolakowski, Brodsky; los latinoamericanos Borges, Bianco, Vargas Llosa, Cortázar (Krauze 2014: 175).

Los múltiples y magníficos contactos con personalidades muy influyentes de distintos ramos del saber tuvieron, a su vez, una enorme influencia en el estatus literario mundial de Octavio Paz, ya que lo pusieron en contacto con los debates científicos y las principales innovaciones de su tiempo, temas que, con su marcado sello occidental, jalonaron el campo intelectual dentro del cual se negociaba la calidad como obra inscrita dentro de la llamada *literatura mundial*:

Se puede observar que la red de contactos académicos de Harvard, del MIT, de Boston y Cambridge University, fueron fundamentales para formar el *corpus* intelectual del círculo de la revista *Plural*. Todos estos pensadores ayudarían a nutrir las ideas de Paz sobre sus teorías acerca de la posvanguardia, y de las nuevas actitudes que se estaban dando en ese momento en el mundo. Él incluiría, en las páginas de su revista, las ideas de estos pensadores, al igual que las absorbería críticamente en su formación intelectual, como bien se pudo observar posteriormente en su libro *Los hijos del limo* (1974) (Perales Contreras 2013: 145).

Entre 1970 y 1980 se tradujeron al inglés dieciséis libros (nueve volúmenes de ensayos y siete libros de poesía), un incremento considerable en relación con la década de 1960, en la que se tradujeron únicamente tres títulos: *El laberinto de la soledad* (1960) y dos libros de poemas (1963). Entre los volúmenes de ensayo que aparecieron en inglés en la década de 1970 destacan *The Bow and the Lyre* (Austin UP, 1973, con varias reimpressiones en 1975, 1983 y 1991), *Alternating Current* (Nueva York: Viking, 1973, 2da. edición en 1974; otras ediciones: la de Londres: Wildwood, 1974; Nueva York: Seaver Books, 1983; Nueva York: Arcade Publishing, 1990) y *Children of the Mire* (Harvard UP 1974, 2da. edición en 1975). En esos libros se desarrollan las ideas políticas, poéticas y culturales de Octavio Paz sobre la Modernidad, un tema que será fundamental para la recepción de su obra, no únicamente en los Estados Unidos, sino también en Europa. Vemos, por ejemplo, cómo Matei Calinescu, ya en el año 1977, retoma en su estudio *Faces of Modernity* (Indiana UP) las ideas de Octavio Paz en torno a la Modernidad en calidad de "tradition against itself" (Calinescu 1987: 66; mi traducción).¹¹ Marshall Berman, por su parte, cita en su ensayo *All That is Solid Melts into Air* pasajes de *Corriente alterna* [*Alternating Current*], a la hora de debatir sobre la Modernidad y la modernización.¹² También Jürgen Habermas recurre a las citas de Paz a partir de diferentes ensayos del mexicano en torno a la Modernidad traducidos al alemán. Lo hace, por ejemplo, en su ensayo *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* [La Modernidad: un proyecto inconcluso].¹³ En todos ellos, las ideas de Paz figuran como un diagnóstico de la situación de la Modernidad en el mundo, sobre todo en relación con el desarrollo de la modernidad occidental fuera del continente europeo.¹⁴

A lo largo de la década de 1980, el éxito de Octavio Paz en Estados Unidos se mantiene estable incluso después de su regreso a México en 1977. Doce de sus libros se traducen, cinco volúmenes de poesía, seis de ensayos o de prosa y la pieza teatral *La hija de Rapaccini*. En

¹¹ *Children of the Mire* se cita en esta segunda edición ampliada del libro de 1987 en las páginas 61, 66s., 78 y 254.

¹² Véase Berman (1988: 35, 125s.).

¹³ Véase Habermas (1981).

¹⁴ En este sentido, para contar con una interpretación actual de la obra de Octavio Paz en los Estados Unidos, véase Greiner (2001: 77-108).

1980 recibió el título de *Doctor honoris causa* de la Universidad de Harvard, y en 1985 el de la Universidad de Nueva York. También se le concedieron dos premio literarios: en 1982, el Neustadt International Prize de Literatura de la Universidad de Oklahoma y de la revista *World Literature Today*, y luego, en 1987, el T. S. Eliot Award for Creative Writing de la Ingersoll Foundation y del Rockford Institute. Mientras que el Premio Neustadt es considerado el Nobel americano, el Premio T. S. Eliot es visto como un homenaje a escritores que no entran a ser valorados como posibles candidatos al Nobel debido a sus opiniones políticas, como fue el caso, por ejemplo, de Jorge Luis Borges.¹⁵

De forma general, cabe comprobar que la recepción y la divulgación de las obras de Octavio Paz en Estados Unidos a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 fueron fundamentales para su desarrollo como autor de rango internacional en el sentido de una *literatura mundial*. La traducción de su poesía al inglés se ve influida por el interés de amigos poetas como Charles Tomlinson, Eliot Weinberger o Paul Blackburn, entre otros. Las estancias de Paz en diferentes universidades de Estados Unidos, muy especialmente sus comparecencias como profesor invitado en Harvard, invistieron al autor mexicano de una autoridad académica que influyó a nivel internacional en la recepción de sus ensayos, publicados en editoriales como Cornell UP, Austin UP, Viking, Grove o Harvard UP.

¿Cómo fue, pues, la recepción en el ámbito lingüístico alemán? En este sentido, fue la editorial Suhrkamp la que desempeñó 'el' papel central, la que se ocupó en gran medida de que el alemán, después de las lenguas francesa e inglesa, ocupara el tercer lugar entre las lenguas a las que Paz fue traducido con más frecuencia. En la selección de autores en lenguas extranjeras de la parte de Suhrkamp, se aplicaban criterios eurocentristas de la literatura mundial que la obra de Octavio Paz –desde el punto de vista del editor Siegfried Unseld– satisfacía de forma modélica.

El esfuerzo de Unseld consistió en no publicar en su hoy histórica biblioteca de los clásicos de la Modernidad "ninguna excavación de trabajos de ocasión esotéricos, sino más bien [aspirar], a pesar de los temas divergentes, a una cohesión temática como objetivo que legitime la afirmación: aquí la literatura se torna una huida hacia la vida" (Unseld 1989; mi traducción). Esa "huida hacia la vida" parece ser, a ojos de Unseld, algo específicamente moderno, marcado

¹⁵ "The T. S. Eliot Award for Creative Writing and the Richard Weaver Award for Scholarly Letters are intended to honor important writers and thinkers denied the recognition they deserve because of their right-wing politics. The Weaver Award has gone to movement conservatives, such as James Burnham (1983) and Russell Kirk (1984), but also to philosopher Josef Pieper (1987), sociobiologist E. O. Wilson (1989), and historian Shelby Foote (1997). The more prestigious Eliot Award, a sort of right-wing Nobel Prize, has gone to writers such as Jorge Luis Borges (1983), Eugene Ionesco (1985) and Jean Raspail (1997). Eliot Award-winners V. S. Naipaul (1986) and Octavio Paz (1987) later became Nobel laureates" (Frohnen et al. 2006: 148).

por el enfático "Sí a la vida" de Nietzsche y por el *élan vital* de Bergson, o incluso por los conceptos de literatura comprometida de la República de Weimar (con representantes como Hesse y Brecht) o por las tendencias existencialistas de Sartre y Camus; y cuantos más puntos de intersección con esas grandes figuras se encuentren en las estéticas de los latinoamericanos, tanto más valiosa le parecerá a Unseld su obra.

El hecho de que, para Unseld, la literatura esté relacionada con el compromiso social y con la acción político-social, lo pone de manifiesto no sólo la orientación programática de la Biblioteca Suhrkamp después de la Segunda Guerra Mundial, sino también su valoración extremadamente positiva de los literatos comprometidos socialmente. La estética de Paz se distancia con creces de los escapismos artísticos del *l'art pour l'art* (tal como los conocemos, por ejemplo, del simbolismo), pero, al mismo tiempo, no se deja instrumentalizar como portavoz ni vehículo de expresión de ninguna posición política o social. Con ello, Paz confiere a la poesía y al poeta una única y singular "fuerza para la rebelión" que es capaz de producir una epistemología 'otra' y genuina: un saber de la vida atemporal.¹⁶ Por medio de ese modo tan singular de politización literaria, el poeta hace justicia a su responsabilidad ante la sociedad, según nos dice Paz en 'La letra y el cetro': "Pero no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos" (Paz 2002 [1972]: 754s.).¹⁷

Para Unseld, el escritor Octavio Paz era con ello la encarnación de dos categorías de su concepto sobre la literatura mundial: por un lado, el ímpetu comprometido e ilustrador; por el otro, la contemplación del mundo universalista, tan arraigada en la tradición europea, que es capaz de ocuparse en su obra de las cuestiones supuestamente transcendentales de la existencia, más allá de toda delimitación o demarcación nacional propia. Un "viajero cosmopolita"¹⁸ que oscila de manera independiente entre los puntos de referencia de Europa y América Latina.

Para ilustrar la imagen de Paz en la década de 1980, cabría citar unas palabras del entonces Presidente Federal alemán Richard von Weizsäcker, que en 1984 pronunció el discurso laudatorio en honor del ganador del Premio de la Paz de los Libreros Alemanes: "Octavio Paz ha seguido su camino y se ha convertido en la voz singular de la cultura latinoamericana, en su conciencia" (Suhrkamp Verlag 1990: 22; mi traducción). Del mismo modo que en la visión que tiene Siegfried Unseld de Octavio Paz y su literatura, en esta cita se pone de manifiesto el esquema de recepción del intelectual ilustrado y universalista, impregnado por una lógica de

¹⁶ Véase Paz (1985 [1982]: 16).

¹⁷ En torno a la relación de Octavio Paz y Siegfried Unseld, y a la historia de la publicación de la obra de Paz en la editorial Suhrkamp, véase también Müller / Bubel (2016).

¹⁸ "Weltenreisender". Eso escribe Michi Strausfeld en el boceto de unos de los papeles de Suhrkamp que, probablemente, haya sido escrito en el año 1980 (fuente: Archivo Siegfried Unseld en Marbach).

centro-periferia que imagina a Latinoamérica como el Otro homogéneo. Esto, traducido al ámbito de la selección editorial, es un indicio de que, además del universalismo y el compromiso, tenemos que vérmolas con un tercer criterio relevante de la *literatura mundial*: el exotismo.

¿En qué medida puede una programática de las *literaturas del mundo*, desligada de todas esas lógicas relacionadas con el centro y la periferia, y también de una pretensión interpretativa europea, cambiar la perspectiva en relación con la obra de Octavio Paz? Echemos una ojeada a lo que ocurre en Japón.

Viendo la estadística de traducciones, se ha puesto de manifiesto con claridad que Japón, en una visión general de todas las traducciones, ocupa un notable puesto número cinco entre los idiomas del mundo a los que se ha traducido la obra del mexicano. Paz, que en sus variadas estaciones como embajador encarna sin duda conceptos de una escritura no sedentaria, había estado sirviendo, en 1952, unos escasos cinco meses como embajador de su país en Japón. Regresó luego en 1984, varios años antes de que le fuera otorgado el Premio Nobel de Literatura en 1990, para ofrecer en el país asiático una gira de conferencias que obtuvo una gran resonancia. Impartió conferencias en las prestigiosas universidades de Keio y Sofía. El auditorio de la Universidad Sofía de Tokio estaba repleto, recuerda Keiko Imai, una académica que quería oír en 1984 la conferencia de Octavio Paz: "Algunos vinieron de muy lejos, de Hokkaido y de Okinawa. La conferencia se inició a las seis de la tarde, pero desde las seis de la mañana había público esperando. Paz es un autor muy querido por los japoneses. Aún no le daban el premio Nobel" (en Asiain 2014: 323).

Otro elemento revelador sobre la traducción y la recepción de la obra de Paz en Japón nos lo proporciona Aurelio Asiain, quien en su volumen *Japón en Octavio Paz* entrevista a cuatro traductores del mexicano al japonés y comenta que cuando en el año 2002 quiso invitarlos a un acto de la embajada de México en Tokio, tuvo que escoger entre más de veinte traductores del Premio Nobel mexicano, lo cual constituye un indicio del interés enorme que existe en Japón por la obra de Paz.¹⁹ Hidetaro Yoshida, un profesor universitario, trabajaba ya desde mediados de la década de 1970 en una edición japonesa de *El laberinto de la soledad*, un texto que apareció en 1979 en la editorial Shin Sekaisha, de Tokio. A mediados de los setenta, Octavio Paz era todavía un autor desconocido en Japón, cuando Norio Shimizu, de la editorial Shinchosha, recibió el encargo de realizar muy rápidamente una traducción de *El mono*

¹⁹ Véase Asiain (2014: 324).

*gramático*²⁰ –un texto que, por entonces, sólo estaba disponible en francés, pero tal vez se intuyera que podría despertar cierto interés en Japón. El traductor no recibió la versión original en español sino cuando ya estaba a mitad del trabajo, y acto seguido comprobó lo mucho que se había perdido en la transferencia de la lengua original al francés. Shimizu describe su propia confrontación con la traducción francesa haciendo referencias a la mitología hinduista y al budismo, y hace también algunas alusiones a los desafíos que implica una traducción cultural, tan necesaria en ese caso,²¹ hasta que el texto fuera publicado en 1977.

En comentarios de distintos traductores de Paz al japonés, se pone de manifiesto, en repetidas ocasiones, la gran valoración por el modo en que Paz vincula distintos ángulos culturales e históricos en la concepción central de su ensayismo, si bien también desempeña un papel central la capacidad de conexión estilística con estructuras convencionalizadas en el Japón (como el *meishi-koobun* o el *teigen-dome*).²²

En un comentario, el experto en América Latina y traductor Fumiaki Noya retoma, además, el contexto del surrealismo francés y narra un episodio de la época en la que Paz escribía en París su gran poema *Águila o sol*: Cuando Paz conoció a Sartre, al que tantos intelectuales habían sucumbido de manera acrítica, Paz, que todavía era en París un autor completamente desconocido, se atrevió a reprocharle al francés que escribiera sobre asuntos de España y de la literatura española sin tener noción alguna sobre ello.²³ Noya fundamenta su valoración por la obra de Paz de un modo muy distinto al que es habitual en el mundillo literario de Europa, justamente a partir del distanciamiento del autor latinoamericano de grandes figuras literarias en Europa: "Fue atacado y denostado por muchos. Aun así, su postura fue siempre coherente. Lo que me ha impresionado es eso [...]" (Asiain 2014: 333).

Este ejemplo muestra –por breve que sea– que mediante los campos de tensión programática entre los conceptos de *literatura mundial* y *literaturas del mundo* no sólo es posible sacar a la luz otros textos y autores, como se ha reclamado tantas veces en relación con las literaturas africanas, asiáticas y latinoamericanas. Con ellos también se hace posible un acceso valioso a nuevas formas de lectura entre aquellos autores y autoras que, aun siendo incorporados e instrumentalizados por editores europeos en función de sus programas literarios vinculados a

²⁰ El recuerdo de Norio Shimizu, según el cual *El laberinto de la soledad* ya existía en japonés cuando él inició su labor de traducción, no ha podido probarse, de modo que es obvia la suposición de que el traductor se equivoca en este punto (véase Asiain 2014: 325).

²¹ Véase Asiain (2014: 325s.).

²² Véase Asiain (2014: 326s.).

²³ Véase Asiain (2014: 333).

una literatura mundial, se mueven, como el propio Octavio Paz, en el punto de intersección de esos dos conceptos.

Bibliografía

- ASIAIN, Aurelio (ed.) (2014): *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUERBACH, Erich (1967 [1952]): 'Philologie der Weltliteratur'. En: Fritz Schalk / Gustav Konrad (eds.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern / München: Francke, 301-310.
- BERMAN, Marshall (1988): *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books.
- BORSÒ, Vittoria (2004): 'Europäische Literaturen versus Weltliteratur – Zur Zukunft von Nationalliteratur'. En: Alfons Labisch (ed.): *Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* (= Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2003). Düsseldorf: DUP, 233-250. <http://www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2003/PDF/Borso.pdf> [15.01.2019].
- BRADU, Fabienne / Philippe Ollé-Laprune (eds.) (2014): *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- ESTEBAN, Claude (2011 [1978]): 'De la poésie comme insurrection'. En: Octavio Paz: *Versant Est*. Paris: Gallimard, 7-23.
- ETTE, Ottmar (2017): *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler.
- ETTE, Ottmar (2004): 'Wege des Wissens. Fünf Thesen zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt'. En: Sabine Hofmann / Monika Wehrheim (eds.): *Lateinamerika. Orte und Ordnungen des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau*. Tübingen: Narr, 169-184.
- ETTE, Ottmar (2003): 'Erich Auerbach oder Die Aufgabe der Philologie'. En: Frank Estelmann / Pierre Krügel / Olaf Müller (eds.): *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 21-42.
- FROHNEN, Bruce P. / Jeremy Beer / Jeffrey O. Nelson (eds.) (2006): *American Conservatism: an Encyclopedia*. Wilmington: ISI Books.
- GREINER, Yvon (2001): *From Art to Politics: Octavio Paz and the Pursuit of Freedom*. Boston: Rowman & Littlefield.
- GROTZ, Stephan (2008): 'Mimesis und Weltliteratur. Erich Auerbachs Abschied von einem Goetheschen Konzept'. En: Anne Bohnenkamp / Matías Martínez (eds.): *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*. Göttingen: Wallstein, 225-243.
- HABERMAS, Jürgen (1981): 'Die Moderne – ein unvollendetes Projekt'. En: Jürgen Habermas: *Kleine politische Schriften (I-IV)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 444-464.
- KRAUZE, Enrique (2014): *Octavio Paz: el poeta y la revolución*. Barcelona: Debolsillo.
- MAC ADAM, Alfred (1991): 'Octavio Paz, the Art of Poetry No. 42'. En: *The Paris Review*, 119. <https://www.theparisreview.org/interviews/2192/octavio-paz-the-art-of-poetry-no-42-octavio-paz> [22.06.2017].
- MÜLLER, Gesine / Sylvester BUBEL (2016): 'Entre estética y política. Ideas de una literatura mundial en la correspondencia Unselde – Paz'. En: Vittoria Borsò / Yasmin Temelli (eds.): *iMex*.

México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 10, [Octavio Paz y José Revueltas: *las dos caras de México*], 108-117.

PAZ, Octavio (2002 [1972]): 'La letra y el cetro'. En: Octavio Paz: *Obras completas. Vol. 5: El peregrino en su patria: Historia y política de México*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 751-755.

PAZ, Octavio (1985 [1982]): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

PERALES CONTRERAS, Jaime (2013): *Octavio Paz y su círculo intelectual*. México: Ed. Coyoacán.

STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

SUHRKAMP VERLAG (1990): *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950–1990. 40 Jahre Suhrkampverlag*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

UNSELD, Siegfried (1989): 'Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp'. En: Hans-Ulrich Müller Schwefe (ed.): *Klassiker der Moderne – Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7-23. <https://www.suhrkamp.de/download/Sonstiges/Bibliothek%20Suhrkamp.pdf> [25.06.2019].

Ignacio Manuel Altamirano y los trenes: literatura y progreso en *El Renacimiento* (1869)

Anne Kraume

(Universität Konstanz)

1. Partida

Las novelas del abogado, periodista y escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano, escritas entre 1869 y finales de los años 80, están ambientadas, en su gran mayoría, en el pasado reciente de México: su acción se desarrolla, o bien en el contexto de la Guerra de Reforma a finales de los años 50, o bien durante la Segunda Intervención Francesa pocos años después. Es también a este pasado inmediato, agitado y violento, que el autor se está refiriendo cuando pregunta, en enero de 1869: "¿[Q]uién no ha observado que durante la década que concluyó en 1867, ese árbol antes tan frondoso de la literatura mexicana, no ha podido florecer ni aun conservarse vigoroso, en medio de los huracanes de la guerra?" (Altamirano 1869a: 3).¹

Ante el trasfondo de las guerras recién terminadas y de su impacto en la política, la economía, la sociedad y la cultura mexicanas, no podría ser más significativo el título del periódico literario de cuyo editorial proviene este diagnóstico. *El Renacimiento*, fundado por Altamirano junto a Gonzalo A. Esteva a principios de 1869, tiene como objetivo, según la voluntad explícita de su fundador, fomentar el progreso de las Letras en México después de la interrupción causada por las guerras. Por eso se publican en esta revista de nombre significativo, a lo largo del año en el que aparece, no sólo artículos sobre temas tan diversos como por ejemplo la prehistoria mexicana, los idiomas indígenas o bien las obras y las vidas de autores consagrados europeos, sino también traducciones de poemas alemanes, franceses e ingleses al igual que novelas inéditas de jóvenes autores mexicanos.² Aun así, en su editorial de enero 1869, Altamirano deja claro que las esperanzas a las que el título de su periódico está implícitamente aludiendo no abarcan sólo el ámbito cultural. Al contrario: es a través de la cultura (y sobre todo de la literatura) que el periódico que se acaba de fundar espera reconciliar los campos contrarios de los enemigos de ayer, y de esta manera sacar adelante el país entero:

¹ En las citas de textos decimonónicos se han respetado los usos ortográficos de la época.

² Véase Girón (1996: 263).

[L]lamamos a nuestras filas a los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas, y aceptaremos su auxilio con agradecimiento y con cariño. Muy felices seríamos si lográsemos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común (Altamirano 1869a: 6).³

Ahora bien, tan alto objetivo sustenta también el entusiasmo con el que el fundador del periódico saluda toda innovación que él juzga ser capaz de anunciar la paz y el progreso futuros; y conforme con el discurso sobre la civilización que están elaborando y propagando al mismo tiempo las literaturas europeas, Altamirano está convencido de que el invento con más impacto en la vida del hombre moderno es el ferrocarril.⁴ De este modo, el escritor enfatiza, en uno de sus artículos en *El Renacimiento*, la inauguración de un nuevo tramo del ferrocarril que se estaba construyendo entonces para conectar la ciudad de México con el puerto de Veracruz:

Nada hay más grato para un escritor como la tarea de consignar en un periódico que va a ser leído en toda la República, un acontecimiento que al par que es importante por su solemnidad y su significación en el progreso material del país, contribuirá a despertar en los amantes del trabajo el espíritu de empresa tan decaído en la época actual, y que sin embargo es el único remedio para la miseria que aqueja a la nación (Altamirano 1869b: 327).

En este contexto, con miras a la postura de Altamirano frente a los efectos favorables del ferrocarril en México, es reveladora la dualidad de metas a la que aspira. Efectivamente, el escritor confía en la mutua fecundación de los ámbitos material e ideal cuando celebra, en sus artículos y crónicas de *El Renacimiento*, no sólo el arte de los ingenieros (en la mayoría de los casos extranjeros) que se dedican a construir el ferrocarril mexicano,⁵ sino también las consecuencias que tales inventos y adelantos técnicos conllevan en el ámbito de las ideas, y más específicamente en el de la percepción que tiene de sí misma la nación mexicana. No es pues casual que concluya su texto sobre las festividades en torno a la inauguración del nuevo tramo de la línea de ferrocarril entre México y Veracruz con toda una retahíla de deseos piadosos:

³ Véase también Reyes de la Maza (1961). Aquí, el autor constata: "El fin del Segundo Imperio en México marcó en la historia patria un acontecimiento sumamente importante: la paz. Desde el 16 de septiembre de 1810 la joven República Mexicana no supo lo que era la tranquilidad sino hasta el definitivo y rotundo triunfo del partido liberal en julio de 1867. Cincuenta y siete años consecutivos de zozobra, de lucha, de olor a pólvora, de luto, fue el trágico precio que nuestro país pagó por el honor de ser considerado ante el mundo como nación libre, próspera y sólidamente cimentada" (Reyes de la Maza 1961: 9).

⁴ Respecto a la historia del ferrocarril en el siglo XIX, véase Schivelbusch (2015). Respecto a su importancia en el discurso decimonónico sobre la civilización, véase también Kraume (2010: 94s).

⁵ Respecto a la procedencia de los ingenieros y concesionarios del ferrocarril mexicano en la época, véanse por ejemplo las láminas en Baz / Gallo (1874: 8; 17).

La fiesta del 1° de junio no es más que la primera de esa serie que va á seguirse hasta solemnizar la conclusion del deseado camino en las playas de Veracruz. ¡Que el cielo nos dé vida para presenciar tan fausto acontecimiento! ¡que Dios proteja á la Empresa! ¡que el pueblo mexicano reciba de ello un estímulo que le haga ser grande y poderoso! (Altamirano 1869b: 327).

Ante la perspectiva de tan glorioso futuro, la ya mencionada diversidad de los temas tratados no sería nada más que el reflejo de la gran variedad de posibilidades que tendrá el México libre y moderno por cuya concordia está trabajando *El Renacimiento*. Y lejos de manifestarse sólo en el plan general del periódico, esta diversidad de temas se deja ver en particular en las 'Crónicas de la semana', en las que Ignacio Manuel Altamirano se dedica cada semana a hacer la relación de los acontecimientos sobresalientes que han ocurrido en la ciudad de México a lo largo de los últimos días. De esta manera, sus relatos poco menos que costumbristas recogen las ideas y sentimientos de la Nación recién salida de la guerra: en las 'Crónicas de la semana' se alternan reportes sobre estrenos en los teatros capitalinos con relatos sobre las fiestas patrias de septiembre, e historias sobre la alta sociedad mexicana con informes justamente sobre la extensión de la red ferroviaria. Ante este trasfondo, es sobre todo en los textos ferroviarios donde se perfila un nexo íntimo entre la visión del progreso del país que propaga Altamirano y su concepción de la literatura como agente imprescindible en este proceso. Al incluir a su propia persona en muchas de las crónicas ferrocarrileras, el autor no sólo da parte de cómo los traslados en México se van acelerando y de cómo las distancias se van acortando gracias al nuevo medio de transporte, sino que también acompaña personalmente a la Nación en su dificultoso trayecto hacia la modernidad. Si Altamirano se involucra de manera tan activa en el proceso de la paulatina extensión de la red ferroviaria –sea como orador en la ceremonia de inauguración de un nuevo ramal, sea como escritor que transforma en sus crónicas lo vivido en literatura–,⁶ es porque sus experiencias le brindan la posibilidad de dar sustento a una literatura mexicana nueva, moderna e independiente, como la quieren fomentar él y sus congéneres de *El Renacimiento* en aquellos años después de las guerras.

2. Literatura y Nación

Las reflexiones de Ignacio Manuel Altamirano sobre el "árbol antes tan frondoso de la literatura mexicana" que se ha visto recortado por la guerra y la guerra civil, reflexiones publicadas en el primer número de *El Renacimiento* de principios de enero 1869, coinciden de manera flagrante con las ideas que el autor dejó consignadas en sus 'Revistas literarias de México', editadas tan

⁶ Respecto a las diferentes funciones que desempeña Altamirano en este proceso, véase otra vez Altamirano (1869b: 327-329).

sólo un año antes: sobre todo en la segunda parte de este texto programático (en la que se dedica a elucidar los "elementos para una literatura nacional"), Altamirano subraya la "misión patriótica del más alto interés" que tendría, según él, la literatura en el México contemporáneo (Altamirano 1988b: 37). Y no cabe duda de que con las revistas altamiranianas se inaugura, según lo afirmaba ya su editor José Luis Martínez, "una fase decisiva en la historiografía de la literatura mexicana" (Martínez 1988: 9). Esas revistas se publican por primera vez en cuatro partes entre junio y agosto de 1868 en el folletín del periódico político y literario *La Iberia*, y Altamirano las retoca en el transcurso del mismo año para reeditarlas en forma de libro (libro que sale en dos ediciones, una de Díaz de León y Santiago White, y otra de T. F. Neve, ambas de 1868). Ahora bien, la importancia de esta publicación (que según todas las apariencias tuvo un éxito inmediato) reside no sólo en que las 'Revistas literarias' representan el primer intento de esbozar, de manera sistemática, un panorama de la literatura mexicana y de ordenarla de una secuencia histórica,⁷ sino también en el objetivo que persigue el autor con este esfuerzo historiográfico: para él, se trata de convertir la literatura contemporánea en vehículo para la difusión de la esencia de la mexicanidad en el mundo:

Nuestra última guerra ha hecho atraer sobre nosotros las miradas del mundo civilizado. Se desea conocer a este pueblo singular, que tantas y tan codiciadas riquezas encierra, que no ha podido ser domado por las fuerzas europeas, que viviendo en medio de constantes agitaciones no ha perdido ni su vigor ni su fe. Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y vicios; y por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazando sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda y de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos pinta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: 'Así somos en México.' [...] Es la ocasión, pues, de hacer de la bella literatura una arma de defensa (Altamirano 1988b: 38).

Lo que está en juego para Ignacio Manuel Altamirano es la integración conclusiva de México en el concierto de las naciones "civilizadas" después de los años de guerra y de heteronomía. De hecho, es esta palabra –"civilización"–, la que va rigiendo, junto a "progreso", las reflexiones del escritor en torno a la tarea que le adjudica a la literatura nacional.⁸ En sus ojos, ésta es un "santuario" del que salen, generación tras generación, los "profetas de civilización y de progreso" a quienes incumbe proseguir la misión civilizadora que ya sus antepasados habían emprendido (Altamirano 1988b: 39). Ante ese trasfondo, la generación de jóvenes escritores a la que él mismo pertenece es particularmente dichosa en la opinión de Ignacio Manuel Altamirano: al contrario de la antecedente, a la que le tocó cambiar la pluma por el fusil y cuyos

⁷ Véase Martínez (1988: 9-13).

⁸ Véase Altamirano (1988b: 30, 32, 33, 38 y 39).

representantes sufrieron muerte, prisión y exilio durante las guerras, él y sus coetáneos pueden aprovechar plenamente, una vez concluidas esas, no sólo de sus propias experiencias, sino también de las lecciones que les han podido transmitir sus maestros puestos a prueba de manera tan severa.⁹ Así, al proyecto de Altamirano le subyace implícitamente una teleología que hace que su historia de la literatura mexicana culmine de manera contundente en la actualidad: es *ahora* que las letras mexicanas entran en la fase decisiva de su desarrollo. En esta fase, se trata para ellas de independizarse de los modelos europeos vigentes durante mucho (y demasiado) tiempo, y de encontrar su propia sustancia. Lo que le hace falta a México, en la concepción que esboza Ignacio Manuel Altamirano en sus 'Revistas literarias', es una literatura que sea capaz de desenterrar las historias autóctonas del país, y que esté dispuesta a contarlas de una manera propia y auténtica: "La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación" (Altamirano 1988b: 36).

La historia de la literatura mexicana de Altamirano obedece, con la genealogía que el autor va esbozando, a fines claramente ideológicos y doctrinarios.¹⁰ Así, Altamirano acaba colocándose a sí mismo en el lugar que le corresponde en la sucesión de escritores comprometidos con la suerte de México cuando pregunta si no se le va a conceder también a él una "parte en [el] renacimiento literario" que está pronosticando (Altamirano 1988b: 32s.). Su visión se nutre de las convicciones liberales a las que había defendido durante las guerras y que le permiten reivindicar ahora la riqueza de la "leyenda mexicana" –leyenda en la que caben para él no sólo la Conquista y la subsiguiente era colonial, sino que abarca también la "historia antigua de México", al igual que "las guerras de los indios de Yucatán [...], las tradiciones del pueblo tarasco [...], las terribles escenas de la frontera del norte, en cuyos desiertos cruzan ligeras las tribus salvajes y viven sobresaltados los colonos de raza española" (Altamirano 1988b: 34s.). El que Ignacio Manuel Altamirano reclame en su texto programático la plena integración de las aportaciones indígenas (tanto precolombinas como actuales) en la cultura mexicana, y que subraye de manera tan enfática la riqueza de una historia nacional concebida de este modo, se explica indudablemente por su propia procedencia indígena. Pero la confianza con la que adelanta su convicción de la necesidad de concebir una cultura mexicana que integre todas las influencias recibidas va más allá de su propia biografía: su punto de vista se asemeja

⁹ Véase Altamirano (1988b: 30-33). Altamirano mismo también había combatido en la guerra de la Reforma y contra la invasión francesa, pero en su caso es solamente después de las guerras que comienza su carrera literaria (ya que era media generación más joven que por ejemplo Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez).

¹⁰ Respecto al contenido doctrinario de las revistas altamiranianas, véase también Martínez (1988: 10s.).

aquí más bien a las ideas sobre la humanidad de Johann Gottfried Herder y al nacionalismo cultural tal y como lo había propagado el romanticismo europeo.¹¹

Ante la alternativa entre el nacionalismo en las 'Revistas literarias' y el universalismo que parece haber inspirado tal nacionalismo, la posición de Ignacio Manuel Altamirano es una posición a caballo entre los dos. Si bien es cierto que advierte a sus congéneres de no persistir en lo que él describe como "esa literatura hermafrodita que se ha formado de la mezcla monstruosa de las escuelas española y francesa en que hemos aprendido" (Altamirano 1988b: 37), y que, en vez de ello, reivindica una literatura mexicana consciente de su carácter autóctono, sigue siendo a pesar de todo uno de los conocedores y admiradores más grandes de la literatura europea en México. No es ninguna casualidad que en *El Renacimiento* aparezca una gran cantidad de traducciones de poemas de autores alemanes o franceses y tampoco que Altamirano mismo publique allí un extenso ensayo sobre Charles Dickens: de hecho, su cosmopolitismo literario es sin par en la época. Al fin y al cabo, la contradicción entre su nacionalismo y su universalismo resulta ser sólo aparente: a Ignacio Manuel Altamirano le guía su firme creencia en la capacidad educativa de las literaturas extranjeras, pero siempre que los escritores mexicanos, en vez de imitarlas servilmente, las estudien de manera libre e independiente en beneficio de sus propias creaciones.¹²

3. De México a Veracruz

El género que se presta de manera ideal a esos fines educativos (que abarcan tanto el ámbito cultural como por extensión el político) es para Altamirano la novela. En las 'Revistas literarias de México' la describe como *el* género del siglo XIX por antonomasia: de fácil acceso, popular y democrática, es capaz de revestir de fantasía las doctrinas políticas y preocupaciones sociales que quieran transmitir sus autores.¹³ En los ojos de Ignacio Manuel Altamirano, el impacto de la novela en las sociedades modernas es por ello trascendental; y si él mismo aprovecha el foro que le brinda *El Renacimiento* para publicar en entregas lo que será su primera novela, esta publicación novelesca está estrechamente relacionada con las reflexiones teóricas a las que se dedica al mismo tiempo. *Clemencia*, la novela en cuestión, está ambientada en Guadalajara durante la segunda intervención francesa y narra la historia trágica de un amor frustrado. A pesar de su trama más bien convencional, inspirada en varios aspectos por el Romanticismo europeo, esta novela resulta ser original en su rechazo de otras características románticas. Como

¹¹ Véanse Leiner (2012) y Müller-Funk / Schuh (1999).

¹² Véase Altamirano (1988/1868: 37). Aquí menciona su convicción de "la gran utilidad de estudiar todos [sic] las escuelas literarias del mundo civilizado".

¹³ Véase Altamirano (1988/1868: 41).

lo ha mostrado Friedhelm Schmidt, Altamirano se decanta por ejemplo de la rebelión individual de los héroes románticos y opta más bien por estructuras que garanticen la "consolidación de una sociedad que recientemente ha logrado su independencia política" (Schmidt-Welle 1999: 111). Por ello, las novelas de Ignacio Manuel Altamirano (y entre ellas *Clemencia*) se han interpretado repetidas veces como "ficciones fundacionales" en el sentido de Doris Sommer: así, Schmidt subraya que "en la novelística de Altamirano, amor y patriotismo se describen como dos pasiones íntimamente ligadas" (Schmidt-Welle 1999: 111),¹⁴ y Juan de Dios Vázquez define el proyecto del escritor como uno "de redefinición y recuperación de los grupos sociales marginados en el proceso de formación histórica del estado mexicano", poniendo énfasis en la lucha de Altamirano contra "los perjuicios de una sociedad pigmentocrática" (Vázquez 2011: 103 y 102).¹⁵

Ahora bien, en el contexto de la interrelación entre la reflexión de Ignacio Manuel Altamirano sobre la posibilidad del progreso en México, por un lado, y sus ideas respecto a una novela autóctona, por otro, es llamativo que el autor recurra en sus novelas efectivamente a lo que había llamado en sus 'Revistas literarias de México' la "leyenda mexicana": en el caso de *Clemencia*, no sólo la localización en el marco temporal de la última guerra contra los franceses y la ambientación de los sucesos en la ciudad de Guadalajara y sus alrededores, sino sobre todo la inequívoca descripción del héroe de la novela como mestizo y la oposición entre éste y un contrincante libertino e insidioso, dotado de rasgos manifiestamente europeos, no dejan lugar a dudas sobre la inspiración genuinamente mexicana a la que se debe esta primera novela de Ignacio Manuel Altamirano.¹⁶

En las 'Revistas literarias' escritas y publicadas casi al mismo tiempo que esta novela, el autor relaciona el género novelesco con el periodismo porque ambos tienen, según él, un común origen en la invención de la imprenta: mientras que todos los demás géneros pudieron vivir fácilmente sin ella, esos dos requerían la imprenta para su pleno desarrollo, porque únicamente ella permitía la lectura a solas y en silencio.¹⁷ Con miras a los objetivos educativos que está persiguiendo Ignacio Manuel Altamirano, tanto con novelas como *Clemencia*, como con proyectos periodísticos como *El Renacimiento*, no queda lugar a dudas de que este modo de recepción facilita lo que él llama la "inmensa utilidad y [los] efectos benéficos" de la literatura (Altamirano 1988b: 48), ya que ésta empezaba a ser accesible a todo el mundo. De esta manera,

¹⁴ Véase también Sommer (1991).

¹⁵ A pesar de eso, Vázquez sostiene la tesis de que las dos novelas de Altamirano que él analiza resisten en cierta medida a las convenciones genéricas que las ficciones fundacionales han venido estableciendo.

¹⁶ Respecto a las características de los héroes y su confrontación, véase otra vez Schmidt-Welle (1999: 104s).

¹⁷ Véase Altamirano (1988b: 40).

los dos tipos de textos que Altamirano publica en 1869 en *El Renacimiento*, la novela en entregas *Clemencia* y las formas periodísticas más breves y en particular las crónicas, se complementan mutuamente en su empeño por la instrucción de sus lectores. Aun así, y a pesar de que Altamirano equipara, en su texto programático sobre la misión de la literatura mexicana contemporánea, la novela con los otros grandes precursores de la modernidad que son para él "los caminos de hierro, [...] el telégrafo y [...] el vapor", los personajes de sus novelas no son partícipes de la aceleración y de la consiguiente modernización que significan esos inventos: no sólo en *Clemencia*, sino también en *Julia* (1870), *La navidad en las montañas* (1871) y *El Zarco* (1886–88/1901), el autor mira hacia atrás, hacia el pasado reciente de las guerras.

Ahora bien: no es que esta mirada hacia atrás convirtiera las novelas de Ignacio Manuel Altamirano en novelas históricas (a diferencia de las de otros autores, como por ejemplo Juan A. Mateos, cuya novela *El Cerro de las Campanas* lleva la denominación genérica de "Novela histórica" en el título),¹⁸ pero el mundo que se describe en ellas está a salvo de los avances de la modernidad. En *Julia*, por ejemplo, el protagonista es un joven ingeniero de minas que termina compitiendo por el amor de la bella Julia con el dueño inglés de una negociación de minas. Sin embargo, esta confrontación entre la pequeña industria mexicana y el capital internacional no significa que cambie sustancialmente la vida de los mexicanos mismos: al contrario, se siguen manteniendo los mismos códigos y las mismas reglas de comportamiento entre los géneros y entre las clases tales como han estado siempre en vigor.¹⁹ No es por ello ninguna casualidad que el ferrocarril no salga a escena en estas novelas ambientadas en el pasado reciente, ni que sus personajes se sigan trasladando a caballo y en carruaje: no es en las novelas, sino en las crónicas del joven escritor, donde el ferrocarril representa nada menos que el progreso mismo y donde se apuesta de esta manera por el futuro.

En una publicación sobre la *Historia del ferrocarril mexicano*, que data de la misma época que esas crónicas, se pone énfasis en el supuesto espíritu práctico de la literatura contemporánea, y en este contexto se subraya la dualidad entre el trabajo intelectual por un lado y el material por otro, una dualidad a la cual también había recurrido Altamirano en su artículo sobre la inauguración del nuevo tramo del ferrocarril entre México y Veracruz. En el texto introductorio de dicha *Historia*, los autores reclaman, partiendo de esa idea, una literatura que esté a la altura de los tiempos:

¹⁸ Nicole Girón subraya también la ambigüedad que subyace a las elecciones temporales de las novelas de Altamirano: según ella, a pesar de que estas novelas están ancladas "en el tiempo histórico", "los contemporáneos de Altamirano siempre lo consideraron como un novelista de la realidad contemporánea" (Girón 1996: 267).

¹⁹ Véase Altamirano (1986/1870: 35-94). Véase también Vázquez (2011: 113).

Derruidos los antiguos ídolos de la humanidad; muertos sus anteriores deseos; concluidas para siempre las instituciones sociales de los siglos romancescos, nuestra centuria que ha tomado por lema las santas palabras de *ciencia* y de *trabajo*; que ha visto la aplicación del vapor; que ha comunicado el pensamiento con la chispa eléctrica; que ha proporcionado con nuevas y prodigiosas industrias el sustento á los antiguos siervos, ha comunicado su espíritu analizador y profundamente práctico á la literatura (Baz / Gallo 1874: 5s.).

A pesar de la convergencia entre las ideas que se propagan aquí y las suyas sobre el progreso y la civilización, las crónicas con las que Altamirano acompaña la extensión de la red ferroviaria en México no se caracterizan en modo alguno por similar espíritu práctico. Lejos de eso, el escritor desarrolla en las crónicas un acercamiento más flexible e incluso lúdico a los objetos de su interés, aprovechando ese registro para tomarse la libertad de jugar con voces de distintos narradores y para recurrir a formas variadas, como por ejemplo el cuadro de costumbres, la sátira, el comentario o incluso el microrrelato. Esta gama colorida de formas y voces les da a estos textos una gran dinámica –dinámica que tal vez encuentre su ilustración simbólica en la multiplicidad de trenes que atraviesan las crónicas altamiranianas en *El Renacimiento*.

Así, la crónica que publica Altamirano en junio de 1869 sobre la inauguración del nuevo ramal del trayecto hacia Veracruz sigue el transcurso del viaje, desde la partida en la estación de Buenavista en la ciudad de México, pasando por Apizaco hasta la llegada en el pueblo de Santa Ana Chiautempan. El cronista se presenta como persona de carne y hueso: él mismo es el viajero que experimenta toda la novedad del viaje en tren y que está de pie en la plataforma para poder vivirla plenamente. Desde allí admira no sólo la habilidad que han demostrado los ingenieros al construir los puentes y trazar el camino a través de colinas pedregosas y barrancas, sino también celebra el paisaje que va atravesando en imágenes líricas:

Ya [...] se comienza a presentar un paisaje cada vez más pintoresco y animado. Son las cercanías de la hermosa Puebla, con sus aldeas numerosas, con sus ricas haciendas de labor; son llanadas fértiles y extensas que sirven como de alfombra a la gigantesca montaña de la Malinche, que se destaca sobre el cielo lleno de luz como una pirámide de lapislázuli (Altamirano 1869b: 328s.).

Cuando el tren llega a su estación terminal, Santa Ana Chiautempan, cuyos habitantes lo reciben con flores, con música y con cohetes, el cronista recurre a una imagen aún más significativa para describir la entrada en el pueblo: en su crónica, el tren se convierte en un "nuevo invasor [...] rugiendo y agitando su colosal penacho de humo, como en señal de soberanía" (Altamirano 1869b: 329). Esta antropomorfización de la máquina de vapor remite sin lugar a dudas a la conquista de México, y ello tanto más que el cronista no omite poner de relieve que los habitantes de Santa Ana Chiautempan que han venido al encuentro de este nuevo invasor son unos "pobres indígenas". Aun así, la conquista por parte del ferrocarril se lleva a cabo de una manera menos sangrienta que la de los españoles, ya que, conforme a las ideas de Altamirano

sobre el tren como alegoría de la modernidad, el nuevo conquistador del pueblo indígena se convierte en un "enviado del cielo" que les trae el progreso a los conquistados (Altamirano 1869b: 329).

A pesar de que José Joaquín Blanco le niega la originalidad al escritor cuando desempeña el papel de "profeta de ferrocarriles que acabarán con el hambre y la injusticia" (Blanco 1986: 10), es gracias a ese tipo de imágenes que Altamirano termina ganando cierta autonomía para con los modelos europeos que han encaminado el discurso sobre la civilización y el progreso: está negociando con tales imágenes la consabida alternativa entre un nacionalismo y un universalismo culturales, una alternativa ante la cual opta una vez más por un nacionalismo que se nutre de argumentos cosmopolitas. No es por ello casual que logre establecer en sus crónicas un nexo íntimo entre el ferrocarril y la cultura y la literatura mexicana, como él las concibe: si el ferrocarril establece relaciones y facilita la comunicación, es precisamente este tipo de entrelazamiento, el que resulta imprescindible para que una cultura genuinamente mexicana pueda sacar adelante a la nación todavía perjudicada por las guerras.

4. Las fiestas nacionales de 1869

A lo largo del breve año de existencia de *El Renacimiento*, su fundador asiste cada par de semanas a nuevos festejos ferrocarrileros en el trayecto que se estaba construyendo rumbo a Veracruz: después de haber acompañado en junio el tren de Apizaco a Santa Ana Chiautempan, el cronista celebra ya en septiembre la conclusión del tramo México-Puebla. *La Sinfonía vapor* es una pieza programática del compositor mexicano Melesio Morales, coetáneo de Ignacio Manuel Altamirano, que se estrenó el día 16 de septiembre de 1869 en Puebla, durante las fiestas nacionales de conmemoración de la Independencia, que se conjugaban aquel año justamente con los festejos con motivo de la conclusión de dicho tramo del ferrocarril. En la pieza programática de Morales, que ha llegado a conocerse también bajo el nombre de *La locomotora*, se repasa un viaje ferroviario con todos sus sonidos: se oyen los cascabeles de las mulas que se desempeñan en la tracción de los coches al tren, el rugido del vapor, el ruido de las ruedas y el silbido de la máquina en movimiento.²⁰

En su larga crónica sobre estas fiestas patrias excepcionales, Ignacio Manuel Altamirano les cuenta a sus lectores todos los pormenores del viaje de México a Puebla, y pone de relieve los aplausos, los brindis, las banderas nacionales y los discursos patrióticos con los que se recibe a los viajeros procedentes de la capital en cada pueblo a lo largo del camino.²¹ El cronista se

²⁰ Véase Maya (2007).

²¹ Véase Altamirano 1869c; en particular las páginas 52-56 ('En el camino').

felicitas: mientras que en los años pasados, las fiestas de septiembre habían llegado a cansar al público con "la monotonía de los discursos, de los vítores, de los cohetes, de las paradas militares y de las procesiones cívicas" (Altamirano 1869c: 39), la inauguración del nuevo tramo del ferrocarril promete ahora amenizar las viejas tradiciones a las que la repetición invariable había estancado. En este contexto, el estreno de la *Sinfonía vapor* de Melesio Morales se convierte para Ignacio Manuel Altamirano en un acontecimiento capaz de mostrar que el México, cuya independencia política se estaba celebrando, también había llegado a ser independiente en lo cultural.

El compositor de la pieza, el joven Melesio Morales, es uno de los artistas que mejor encarnan las ideas de Ignacio Manuel Altamirano sobre una cultura mexicana a la altura de los tiempos: nacido en 1838, se le concede en 1866 una beca para estudiar en París y Florencia. Ya a su regreso de Europa, en la primavera de 1869 y por consiguiente justo en el año de publicación de *El Renacimiento*, se le recibe con un sinfín de artículos elogiosos entre los cuales se destacan unas crónicas y una larga biografía que escribe Ignacio Manuel Altamirano para *El Renacimiento*: "Pensábamos, y con justicia", escribe Altamirano en este estudio biográfico,

que si en las naciones extranjeras, y en particular en las de Europa, apenas aparece un hombre de genio, cuando en el instante se apresuran á darle á conocer la prensa, la poesía, la pintura, haciéndose ecos de la fama, ¿por qué en México no sería lo mismo, cuando alguno de nuestros compatriotas, venciendo terribles obstáculos, había llegado, a fuerza de talento y de perseverancia, á conquistar un nombre y á llamar sobre él la atención del mundo civilizado? (Altamirano 1869d: 305).

En los años subsiguientes a su vuelta a México, Morales ejerce de director de orquesta, docente y periodista, y termina convirtiéndose en uno de los compositores mexicanos más famosos y más importantes del siglo XIX. Ahora bien, el éxito de este compositor está desde un principio íntimamente relacionado con el tema del ferrocarril, ya que el mecenas que le financiara la estancia de estudios en Europa era Antonio Escandón, acaudalado industrial y primer inversionista del ferrocarril en México.²² En este contexto, el estreno de la *Sinfonía vapor* en ocasión de las fiestas nacionales de 1869 no era un mero reconocimiento que se le tributó a un músico que estaba haciendo furor, sino que adquiere un significado más profundo: en Melesio Morales se dan cita el mundo de la cultura y el mundo técnico (y financiero) del ferrocarril, y es eso lo que Ignacio Manuel Altamirano celebra en su crónica sobre las fiestas de septiembre, donde describe la pieza programática de Morales como "un himno entonado por gigantes á la civilización del Siglo XIX" (Altamirano 1869c: 58).

²² Véase Zárate Toscano / Gruzinsky (2008: 812s.).

El entusiasmo del cronista por la persona y la obra de Melesio Morales es fácilmente entendible si se toman en consideración sus reflexiones sobre las posibilidades de una cultura específicamente mexicana: en la época, Morales no era sólo uno de los pocos artistas mexicanos reconocidos y aplaudidos en Europa, sino uno de los pocos que lograba entrelazar, por un lado, una inspiración autóctona mexicana que no reparaba en recurrir a elementos populares y, por otro, claras influencias europeas (característica que quizá explique también su temprano éxito en Europa).²³ Si es obvio que "desde los inicios de la vida independiente en México, la música desempeñó un papel muy importante en la formación de un discurso nacional" (Zárate Toscano / Gruzinsky 2008: 841), su figura es altamente representativa por el esfuerzo de nacionalizar la cultura mexicana y de lograr así la anhelada integración de México en la civilización occidental. Lo mismo puede afirmarse, como hemos visto, de Ignacio Manuel Altamirano en el ámbito de la literatura. Es más: el escritor y el compositor no coincidieron únicamente en las fiestas de septiembre de 1869 en Puebla durante el estreno de la *Sinfonía vapor*, sino que fueron de la mano también en los años posteriores en su afán imperturbable de "conjuntar la idea del progreso y el avance tecnológico" de su país con la cultura (Maya 2007: 67). Es en la forma breve y voluble de sus crónicas que Altamirano encuentra una manera muy contemporánea de acercarse a este problema y de embarcarse en el viaje que emprende México hacia la modernidad.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1988a [1869]): 'Clemencia'. En: *Obras completas III. Novelas y cuentos I*. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 153-311.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1988b [1868]): 'Revistas literarias de México'. En: *Obras Completas XII. Escritos de literatura y de arte I*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 29-174.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1986 [1870]): 'Julia'. En: *Obras Completas III. Novelas y cuentos I*. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 35-94.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1869a): 'Introducción'. En: *El Renacimiento*, 1, 3-6.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1869b): 'Inauguración del tramo de ferrocarril de Apizaco a Santa Ana Chiautempan'. En: *El Renacimiento*, 1, 327-329.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1869c): 'Crónica. Las fiestas de septiembre en México y Puebla'. En: *El Renacimiento*, 2, 39-64.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1869d): 'Melesio Morales. Estudio biográfico'. En: *El Renacimiento*, 1.

²³ Véase Zárate Toscano / Gruzinsky (2008: 840).

- BAZ, Gustavo / E. L. Gallo (1874): *Historia del ferrocarril mexicano. Riqueza de México en la zona del Golfo á la Mesa Central, bajo su aspecto geológico, manufacturero y comercial. Estudios científicos, históricos y estadísticos*. México: Gallo y Compañía.
- BLANCO, José Joaquín (1986): 'Introducción'. En: Ignacio Manuel Altamirano: *Obras Completas V. Textos costumbristas*. México: Secretaría de Educación Pública, 9-18.
- GIRÓN, Nicole (1996): 'Ignacio Manuel Altamirano'. En: Antonia Pi-Suñer Llorens (ed.): *En busca de un discurso integrador de la nación 1848–1884*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 257-294.
- KRAUME, Anne (2010): *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815–1945*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- LEINER, Yann-Philipp (2012): *Schöpferische Geschichte. Geschichtsphilosophie, Ästhetik und Kultur bei Johann Gottfried Herder*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MARTÍNEZ, José Luis (1988): 'Prólogo'. En: Ignacio Manuel Altamirano: *Obras Completas. Escritos de literatura y de arte I*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 9-23.
- MAYA, Áurea (2007): 'La verdadera locomotora en la *Sinfonía vapor* de Melesio Morales'. En: *Heterofonía*, 136-137, 57-67.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang / Franz Schuh (eds.) (1999): *Nationalismus und Romantik*. Wien: Turia + Kant.
- REYES DE LA MAZA, Luis (1961): *El teatro en México en la época de Juárez (1868–1872)*. México: Imprenta Universitaria.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (2015): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (1999): 'Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano'. En: *Literatura Mexicana* X.1–2, 97-117.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- VÁZQUEZ, Juan de Dios (2011): 'Amores traicionados, patrias irresueltas: *Julia y Antonia* de Ignacio Manuel Altamirano'. En: *Literatura Mexicana* 22.1, 99-117.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica / Serge Gruzinsky (2008): 'Ópera, imaginación, sociedad. México y Brasil. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes'. En: *HMex* 58.2, 803-860.

Juan José Arreola y su estética del zigzag

Sara Poot Herrera

(University of California Santa Barbara)

UC-Mexicanistas

La importancia de llamarse Juan José Arreola

Itinerante como fue su propia vida, en su escritura Juan José Arreola (1918-2001) pasó siempre de un género literario a otro (su novela son cuentos, sus cuentos son poesía), de un registro a otro (de la oralidad a la palabra impresa y de ésta a la oralidad), de un discurso a otro (de la ciencia a la historia y la crónica, a la ficción y a otras artes), de un tema a otro (ya fuera de literatura o filosofía), de una tonalidad a otra diferente (diversos registros tiene su prosa presta siempre a la lectura en voz alta, como el título de su antología de 1968, como *Prosodia*, sección de 19 textos de su *Confabulario*, aumentados a 29 en *Prosodia de Confabulario total*). Así también transitaba de la vida a la literatura (y viceversa), de la realidad a la ficción (y viceversa), y lo hizo como pensador, ensayista, narrador, cronista, biógrafo, filólogo, maestro, actor, experto en teatro y también en cine sobre todo de los años treinta del siglo XX,¹ conferenciante, conversador, comunicólogo, crítico de arte, traductor (del francés al español, del español al francés): como hombre de cultura. Eso fue Juan José Arreola y no sólo gran cuentista –¡lo fue, y de antología!–, maestro del estilo literario –¡lo fue y lo sigue siendo!, editor generoso –¡nadie hasta ahora como él!, ¿o sí?, nadie–, lector y escritor fantástico, todo eso fue, más lo que su creación siga sugiriendo a sus lectores.

Arreola, un adelantado en sus fragmentos y otros "tuits"

En sus juicios sobre "la estética de la creación", él mismo fue articulando su estética de artista en la que, por ejemplo, conjunta el teatro, el cine y otras artes con la ficción. Arreola no sólo creó un nuevo género literario –por ejemplo, su *Varia invención* (1949)–, con tantos seguidores en la actualidad, sino que a partir de su *Confabulario* (1952) dio un giro (sí, "en espiral") a su

¹ Interesantes las conversaciones para la televisión, impresas principalmente en dos libros: Gómez Haro (2001) y Tere Vale (2018). Una de las grabaciones transcritas en Vale es acerca del cine de los años treinta: "En las salas de cine aprendí francés; yo soy lo que he sido: un amante de los años treinta" (2018: 63-72). Esta única nota a pie de página es un paréntesis importante: por medio de la televisión, Juan José Arreola llevó a las casas culturas y literaturas no sólo para especialistas. Fue un abrir puertas con sus conversaciones de alto nivel, desarrolladas con sencillez de sabio. En México, al menos, ya no sólo los lectores de Juan José Arreola lo conocieron, sino también las familias. También fue criticado por algunos intelectuales.

obra, a sus "confabularios", lo que sella de modo especial su creación y la lectura que de ella se hace. Asiduo ajedrecista, jugador profesional de ping pong, el escritor jalisciense movió las piezas de su creación literaria y las fue combinando hasta otorgar, lo expresamos antes, una obra en movimiento, digamos ilimitada, digamos clásica y siempre contemporánea.

El pensamiento de Juan José Arreola –lector y escritor– lo ubica (literariamente hablando) con atisbos de medieval y medievalista, renacentista y barroco, prehispánico (que escribe en español), colonial, decimonónico y revolucionario, ateneísta, ¿estridentista, también? y contemporáneo, modernista, moderno y posmoderno y, desde mucho antes, como autor de ciencia ficción y desde siempre como 'último juglar', un personaje él mismo. En conversaciones con Hernán Lara Zavala, coincidimos en que otros escritores tienen el talento, la erudición también, pero no el genio de Juan José Arreola. Véase el ángulo desde donde se vea. Lo que dejo de 'la hoja parada sobre la mesa', en cuanto a sólida y precisa, decimos de él, que en todos sus perfiles de artista y escritor siempre cae de pie.

Con su narrativa, muy incierta a veces en cuanto a géneros literarios (uno en varios, varios en uno), zigzagueantes más bien, Arreola se adelantó al *nine eleven* del derrumbe de las torres gemelas de New York (2001) con su obra de teatro *La hora de todos* (1954) ¿Leyó a Quevedo? Tanto como al autor de 'Varia imaginación, que en mil intentos' (Góngora 1584), antecedente de *Varia invención*, que tiene como epígrafe dos versos de Quevedo: "admite el Sol en su familia de oro/ llama delgada, pobre y temerosa" (en Arreola 1955). Juan José Arreola fue gongorino y quevediano también. *La hora de todos* se publicó como "juguete cómico en un acto". Del epígrafe tomado de Kafka ("El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras"; en Arreola 1955) y de la relación de los *dramatis personae* (trece actores y el director de la obra) se informa: "*La acción se desarrolla en el piso número setenta del Empire State Building, en la ciudad de Nueva York, la mañana del día 28 de julio de 1945*". El director de la obra (dentro de la obra) explica al público el modo como se desarrollará la pieza. Ocurre la obra. Su final es el choque del avión. El director de la obra, retoma el guion y concluye:

HARRAS.– (*Leyendo en un papel*). "La mañana del día 28 de julio de 1945, un avión del ejército chocó contra el Empire State Building, a la altura del piso setenta, con saldo de trece muertos y veinte heridos..." (*Levantando los ojos del papel, con intencionada picardía*): A propósito... ¿ustedes no han sentido alguna vez... asco? No se olviden de mí, me llamo Harras, y soy especialista en sorpresas... para servir a ustedes. (*Hace una gran reverencia y desaparece*).

(*El espectáculo termina con una fanfarria de trompetas de jazz desarticulada y jocosa*) (Arreola 1955: 147 y 188).

La hora de todos es título de Quevedo y Harras, nombre del personaje (de "El vecino" de Kafka). La obra –"juguete cómico"– exhibe los actos deleznable del magnate neoyorkino

(discriminación racial, injusticia, involucramiento en dos crímenes, acoso sexual...) del piso setenta del Empire State Building de Nueva York. Concluye con el choque de un avión contra el edificio. La ficción de Arreola, que en la obra teatral sucede en 1945, se adelanta a la realidad del año 2001. Una obra de metaficción teatral, de artefactos modernos de época, es uno de los ejemplos del ir y venir de lecturas integradas y transformadas en un novísimo arte de escribir comedias: el "juguete cómico", trágico (por las historias contadas), y "esperpéntica" también, de Juan José Arreola actor, *alter ego* del malicioso Harras (director "diegético" de la obra) autor de esta "hora de todos".

Al releer este "juguete cómico" no sólo confirmamos la modernidad formal de la obra, su existencialismo de época, como ha sido (bien) leída por una parte de sus estudiosos, sino que nos resulta digamos increíble ver cómo a principios de la década de los años cincuenta del pasado siglo XX la obra denuncia problemas de corrupción en las grandes metrópolis, todo desde un como 'cinismo justiciero' de su director kafkiano y mexicano. Con *La hora de todos*, la obra de Juan José Arreola desdice el 'preciosismo' con que fue también leída; es un texto tenebroso, de choque violento que, al estrellarse el avión en el piso setenta del gran edificio, destruye rotundamente (en la ficción) con estructuras de poder. Si *La feria* es "apocalipsis de bolsillo", *La hora de todos* es apocalipsis teatral de ficción y 'de verdad', y como sugiere Pablo Brescia acerca de Arreola, "¿profeta o provocador?" (Brescia 2012).

Ese año de 1945, cuando sucede la historia de la pieza teatral, Arreola estuvo en París invitado por Louis Jouvet a ser actor de la Comedia Francesa. Antes, en México, fue alumno de Fernando Wagner, de Xavier Villaurrutia, de Rodolfo Usigli. Y antes antes, fue en Zapotlán el Grande Juanito, el recitador. Después, participó en el festival Poesía en Voz Alta e hizo de La Casa del Lago, ubicada en el Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México, un espejo de cultura. El genio de actor acompañó siempre a Juan José Arreola. Si en la vida real monologaba más que dialogaba (famosa es la frase de Jorge Luis Borges cuando le preguntaron que cómo había sido su diálogo con Arreola: "me dejó intercalar uno que otro silencio"), en su obra el diálogo, el dialogismo, las voces colectivas son ejemplares, parlamentos sin desperdicio. Del mismo modo ocurre con la prueba del 'fuego oral' de sus composiciones de cadencia poética y oral.

Juan José Arreola fue seriamente lúdico, y su creación estuvo sellada por la gracia de su genio y su ingenio. Cuando conversa con Tere Vale informa que la palabra "jocoso" tiene las mismas raíces que "juglar", del *jocolare* latino, de jugar, juglear, divertirse. La palabra *beaujolais* (antes vino del pueblo) es "el bello juego": jolais, jolai es juglar, *beaujolais* es bellejuglar, bellejuglar (en Vale 2018: 156s.). Juan José Arreola zigzaguea entre cada

significado e integralmente los reúne en sí mismo como creador y artista, como figura que, en el intento de dar una visión simultánea de las cosas, al mismo tiempo las fragmentó o las vio fragmentadas y las hizo una sola, cambiante y la misma cada vez. Se ha dicho –y él lo ha dicho– que *El aplazamiento* de Sartre es "la mejor idea de la simultaneidad. Es un antecedente directo de *La feria*" (Preciado Zacarías 2004: 72).

La feria, fragmentos, historias sueltas, poesía

La feria de Arreola es su única (y 'única') novela y, como dice la contraportada de la edición original, "pertenece al género de las apocalipsis de bolsillo" (en Arreola 1963). Concepción acertada sobre una novela que congrega "los males del mundo de cada día" y "los buenos" también, y los exhibe con ecos bíblicos, de apóstoles 'oficiales' y apócrifos, con escrituras de fundación y de denuncia, de injusticias colectivas reales y documentadas, de archivos que salen y sacan a la luz la vida social de un pueblo antiguo, de su tradición y 'sus progresos', del cada día vivido por personajes de todas las edades, que hablan, que escriben, que están en boca de todos y en voz baja y en voz alta hablan por ellos –sobre todo Juan Tepano, Primera Vara de los tlayacanques, habitantes originarios de Zapotlán al mismo tiempo que discriminados. Estas voces íntimas y públicas, de arriba y abajo, 'todas las voces', configuran con su polifonía un arreglo orquestal llamado *La feria*, la memoria de un pueblo con mil matices en su tradición y en el día con día que ocurre en una novela sin máscaras se acerca a la realidad de los hechos históricos y de la subjetividad de los habitantes. Pueden reconocerse historias que han ocurrido, sucesos naturales y sociales 'de verdad' –los temblores, la fiesta religiosa anual son ejemplos– y reconocer a la vez la genialidad de poner en papel, en una "apocalipsis de bolsillo", la memoria de un pueblo de mitos y ritos en movimiento. Con esta novela que obtuvo el (sexto) premio Xavier Villaurrutia en 1963 –junto con *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro–, el jurado se vio moderno. Había premiado una novela fragmentada y discontinua, oscilante entre la historia y la literatura, polifónica, una novela de la que se ha dicho que son viñetas. Y lo son, junto con las de Vicente Rojo que acompañan cada fragmento: viñetas de toda una comunidad, trágica, festiva, viva, coral, cuyo director es autor (autor y director eran lo mismo en la comedia novohispana) y señala las voces recogiendo muchas, inventando otras y poniéndolas a hablar entre juegos; las hace cantar, narrar, en pasajes de ida y vuelta o en microhistorias que ocurren una sola vez o varias.

En ese juntar y jugar hay varios mecanismos de movimiento, de combinación de las piezas literarias de Juan José Arreola. El acto de su creación y el de su combinación (en uno solo) dan lugar a una estética móvil que en su sincronía y diacronía hacen de la obra un péndulo, un

caleidoscopio (alguna vez dije una botella de Klein, una banda de Möebius) de producción que pertenece a todos los tiempos y lugares. Dijo –y ha sido citado muchas veces– Jorge Luis Borges de Juan José Arreola: "Nació en México en 1918. Pudo nacer en cualquier lugar y en cualquier siglo".

Es *La feria* (1963) de Juan José Arreola una de las pocas novelas escritas por fragmentos en México y publicadas a principios de los años sesenta. Pocos años antes, Juan Rulfo había publicado *Pedro Páramo* (1955), también novela por fragmentos. Cada una a su manera (lo dijimos ya): la de Rulfo, sobre un pueblo muerto, que hace vivo en su novela. La de Arreola, de un pueblo muy vivo, al que su autor hace un homenaje. La "Media Luna" separa e ilumina la ficción y la realidad, la de dos escritores rurales y universales a la vez.

En *La feria* podemos asegurar que no falta un género literario: están las edades del pueblo, lo mismo que sus ciclos, sus creencias, las injusticias, su religiosidad, sus fiestas. Es historia, crónica, ficción y memoria. Todo cabe en la novela. Se habla en todas las personas gramaticales. Se habla, se escribe, se recogen documentos fundacionales, se testimonia la tradición, se cumplen los ciclos del trabajo con la tierra, se sufren los sucesos naturales y sociales también. La novela se fragmenta y da pie a que ingresen a ella varios modos de escribir: hay diarios y cuadernos de bitácora, cartas, noticias periodísticas, adivinanzas, cantos tradicionales y danzas, cuentos. Hay apuntes, extractos de documentos antiguos, escrituras bíblicas, evangelios apócrifos, dichos populares, sentencias, máximas filosóficas. Sería más fácil decir lo que no hay a mencionar lo que hay, todo discontinuo y a la vez integrado en una hibridez tal que podríamos considerar *La feria* con rasgos de novela mestiza (no es que lo sea). Hay discursos de esta novela que son fragmentados –fragmentación particular de cortes, retazos de otros discursos– que se escuchan como de voces del pasado de Zapotlán, por ejemplo, el pleito por las tierras que le fueron detentadas a los "naturales del lugar", así como escrituras –las relativas a los latifundios– que proceden de documentos históricos o de crónicas. También los hay de varios períodos de la historia de México y con ella la de Zapotlán el Grande: antes de la conquista española y después, cada una con sus propios avatares: época colonial, siglo XIX independiente, y de la Reforma, Revolución (el modo como llega a Jalisco), época que recorre en la propia vida de Juan José Arreola. Aquí se dispersan aún más los fragmentos: la vida social zapotlanense religiosa y festiva, los varios episodios sufridos por los temblores (éstos, desde antes del siglo XX). Estos retazos de piezas propias y ajenas se integran novelizados en *La feria*, homenaje de Juan José Arreola a Zapotlán el Grande, pueblo antiguo y de linaje.²

² Véase Poot Herrera (2008).

Los fragmentos dedicados al temblor y la confesión son doblemente modelos de lengua hablada, de un dialogismo donde un enunciado significa, lo mismo que una palabra, una interjección, los puntos suspensivos, el silencio. Todo en un momento límite, en una explotación de voces, en una imploración, evocación, invocación, en una sola palabra, la de todos.

Érase un niño, como digo a usted

En su obra literaria, Juan José Arreola recreó a personas reales como personajes de ficción y dio realidad a personajes ficticios, lo mismo que hizo con títulos de varios libros y con adelantos científicos de su época. Estamos hablando de una literatura de mediados del siglo XX, de un escritor que se adelantó a lecturas que después se extenderían a otros lectores (un ejemplo, sus lecturas de Jorge Luis Borges, y nunca dejó atrás las de Lugones, las de Darío ni las de López Velarde ni las de Pellicer, al compás de otras lecturas, sobre todo europeas). Tocó los límites de lo absurdo con "El guardaguasas", lo fantástico y lo siniestro con "La migala", la ciencia ficción con "Baby H.P.", por mencionar algunos ejemplos imprescindibles en la cuentística del siglo XX. Un sello que llevó en la piel de su literatura fue la religiosidad y digamos cierto tipo de misticismo, como leemos en "Pablo" o en "El silencio de Dios", este último una propuesta metaficticia 'divina'. El narrador escribe a Dios y Dios le contesta. Arreola escribe como Juan José y Arreola escribe como él imagina que Dios escribiría en un juego de correspondencias. Aquí un zigzag riesgoso al mismo tiempo que excelentemente logrado en la correspondencia: Dios y hombre. En otro plano, la escritura se pone 'light' cuando en "Cocktail Party" varias veces y de modo superficial dice Mona Lisa: "Me divertí como loca" (Arreola 1962: 98). La referencia es sin lugar a dudas la Gioconda de Da Vinci, que Arreola saca del cuadro y la mete –la encuentra en la ficción– en una fiesta. ¡Ah!, pero es que Arreola conoció a Gioconda.

En *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, él cuenta:

Una mañana fría de enero de 1946, visité el Museo del Louvre, no había una sola persona, ni en los jardines exteriores ni interiores, los salones estaban vacíos, sólo en uno se podían ver objetos en el suelo, algunos cuadros y esculturas [...] caminé hasta el fondo de la habitación y ¡oh sorpresa! Reclinada sobre el muro, como si fuera una obra de arte cualquiera, estaba nada menos que la Gioconda de Leonardo da Vinci, el cuadro más célebre del mundo. No creyendo en lo que veía, me acerqué tanto que tuve miedo de no sé qué cosa. Después de mirarlo un rato, no pude ceder a la tentación de tomarlo con mis manos, no es un cuadro grande, tenía un marco de proporciones normales. Lo alcé frente a mí como si fuera una mujer amada y sin tocarla le di un largo beso de invierno. Emocionado y temiendo que se me cayera de las manos, me incliné poco a poco hasta dejarlo otra vez en el suelo. Salí disparado a la calle... (Arreola 1998: 258s.).

Arreola tuvo a la Gioconda en sus brazos y le dio un beso 'de vidrio', pero la besó. Ya con sólo esta experiencia valió la pena su viaje a Francia, aun en época de guerra. ¡París bien vale una

misa! Situaciones inusitadas ocurrieron a Juan José Arreola, como sucede a su personaje de "Una reputación" de su primer *Confabulario* (1952) quien, convertido en héroe del autobús, no puede bajarse en ninguna esquina puesto que su reputación –ceder el asiento a las mujeres– se lo impide.

Esas esquinas están también en la ficción arreolina. Al dar la vuelta a la esquina, el personaje se topa con un arcángel, quien le da un golpe de boxeador (*Prosodia, Confabulario total*, 1962). O en "Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión" (Arreola 1972: 81). Con sus frases de relámpago, Arreola pudo ser hoy de los mejores practicantes de *Twitter*, no por ocurrente sino por genial. Sus mínimas frases son contundentes; su imaginación, desbordante. Arreola inventa también los ahora llamados "micrositios". Intento e invento de un artista que traía la vena de creador, estimulada con sus lecturas y resultado de sus curiosidades y de sus excentricidades, llevadas a la práctica cuando en su época no había Internet, ni Facebooks, ni websites.

Pareciera que exagero para quienes, digamos, no lo conocen o no lo han leído en su propuesta literaria global pero no globalizada, desde una propuesta que se apuntaló en dos actos: el de la lectura y el de la escritura. Y por supuesto que no exageramos al imaginar a un (antes que nada) lector, actor, declamador de niño, jugueteón desde siempre, aprendiz de escritor en sus diarios y cartas de adolescente, colector de adivinanzas, de décimas y canciones, eco de canciones populares y ferviente escucha de música clásica y religiosa; así como cita *de profundis* en *La feria*, en el pasaje del cortejo que se detiene en la iglesia³ de la misma manera escribe sobre los boleros de Agustín Lara. Arreola se deleitó con literaturas de otros países y, hablando de México, supo –lectura directa– de todos los géneros y las generaciones literarias sin pertenecer a ninguna de ellas, y de todas o casi todas reconoció y tomó lo mejor. Ojo de lince, oído prodigioso y capacidad de discernimiento, con acertado criterio de selección de lecturas, de materias y materialidades. Sus referencias multiculturales sorprenden y a veces nos resultan sumamente sorprendentes. Para no repetir lo que sólo Arreola sabe decir de sus autores favoritos, anoto una frase de lectura de lo más original (y hablamos de siglos anteriores): su lectura de "Historia de un dolor de muelas de Charles Louis". Interesante y divertido.

Con el tacto con que distinguía las telas, se medía y usaba a su gusto chambergos, capas de terciopelo; con el paladar y el deleite con que catava vinos, elegía melodías de todos los siglos, tallaba las maderas, construía aparatos musicales, cajones de secretos y escritorios; destilaba acuarelas y seleccionaba lecturas, de las más cercanas a su cultura a las más lejanas en la historia

³ Véase Arreola (1963: 51s.)

y la geografía, y lo mismo hacía con quienes escribían en su época, de los más conocidos a los que apenas empezaban a hacerlo. La segunda época de *Los Presentes*, que publicó a los 'grandes' y muchos que también lo serían, es testimonio literal y literario. Juan José Arreola no (sólo) fue un género literario como lector y escritor, sino en México fue un género de época. Su amplísimo perfil –de lo local a lo mundial, de las culturas ancestrales a las del día– sitúa precisamente a México en el mundo y al mundo en México, en una dinámica de encuentros y enfoques estéticos.

Vayamos a su prosa (y hablar de la prosa de Arreola es hablar de poesía, por la exactitud de la palabra, el ritmo de su sintaxis, el significado textual multiplicado en sus sugerencias). Podemos decir que escribió su prosa con poesía. ¿Necesarias las divisiones genéricas? No en su caso. Podemos asomarnos a lo que escribía (no sólo sonaba 'perfecto', sino que armonizaba lo que decía con el modo de escribir, de allí lo clásico de su creación, resultado de sus lecturas y de su propio genio). Y en lo que escribía podemos también seguir asombrándonos de su imaginación ilimitada, acompasada por su ironía, su crítica social (modelo es su cuento "El guardagujas"). Nos asombramos también de su capacidad de observación y conocimiento de la zoología en su *Bestiario*, libro que proviene de *Punta de plata*, un proyecto artístico de la UNAM. Si bien Arreola conocía los bestiarios medievales y renacentistas (también el ajolote descrito por Bernardino de Sahagún en la *Historia general de las cosas de Nueva España*), el suyo –con el dibujante Héctor Xavier– resulta de la observación de los animales de Chapultepec de la Ciudad de México, sustentada en el conocimiento ancestral de los animales que describe. De ahí que pudiera concluir el libro *Bestiario* con el veloz dictado durante varios días, 'presionado' por José Emilio Pacheco.

Su ética de vida hace que en sus textos se privilegie al "natural del lugar" (los tlayacanques en *La feria*, lo mismo que en su cuento "El cuervero", un corte de mitología local); rinda tributo al sexo femenino (*Y ahora, la mujer*), a los animales (*Bestiario*), hable de los grandes y pequeños acontecimientos de la cotidianidad (*Inventario*), y proponga desde muy pronto un concepto integral de formación del ser humano (*La palabra educación*). Idealista también, Arreola valoró las posibilidades de todos y de cada uno: de lo más próximo a su vida de pueblerino –el trabajo con la tierra, los oficios, la artesanía–, de lo rural a lo citadino, de la prosa a la poesía, de "mis lecturas" a "mis escrituras". Una especie de cultura global (que no globalidad), integral, visto todo desde la palabra impresa, antes y siempre escuchado desde la palabra oral. Arreola fue fiel a los dos extremos, los acercó y los hizo uno solo.

No es que lo fueran, que en lo formal son distintos, pero con su creación demostró que 'leer en voz alta' era y es lo mismo que 'escribir en voz baja' para así desplegar las posibilidades del lenguaje y con ellas crear enlaces de lecturas ficticias, de lecturas de la realidad, de distintos campos del saber y de las artes, desde el 'arte del bien decir' en su mínima expresión escrita, en sus fragmentos, en su decir poco significando mucho.

Cuando leemos la obra completa de Juan José Arreola, a partir de sus títulos canónicos – *Varia invención*, *Confabulario*, *La feria* (1963), *Bestiario* (1972), *Palindroma* (1973)–, lo imaginamos antiguo y moderno, rural y ciudadano, hombre de arte y hombre de ciencia, discípulo y maestro, feminista y machista (también), serio y jugueteón, local y universal, todo desde un movimiento pendular con un gesto y el sombrero, el saludo en el botón del chaleco, con el traje de terciopelo o con el terciopelo de la capa. Tomaba vino tinto al mismo tiempo que blanco, usaba saco de elegancia inusual y tenis de corredor, se le veía en una motocicleta y a pie, sonriente y angustiado, imitador y mimo. Irónico pero no grosero. Leer algunos de sus textos (pienso también en los menos comentados que son muchos y por allí podríamos iniciar un movimiento de lectura a lo "zigzag") nos lleva a pensar en el Apocalipsis y los zombies del siglo XXI que tuvieron su antesala en páginas de la obra de Juan José Arreola.

¿Ortodoxo Arreola?, sólo con la sintaxis propia y con el uso de la lengua, al mismo tiempo que reconocía el talento ajeno y distinto de los escritores y de quienes querían serlo (... y podían). Un ejemplo, José Agustín y su primera novela: *La tumba*, escritura experimental en su tiempo, modelo de novela corta de la que su primer lector fue Juan José Arreola, quien en 1964 la publica en Ediciones Mester. Y antes de la colección *Los Presentes* hizo un juego de textos con marca artesanal, de rescate de obras, de publicación al día de los grandes y como un 'vale', escrituras promisorias que fueron dando fruto pocos años después. Mientras tanto, él también escribía en varias revistas y periódicos, y entraba por la puerta principal a la historia de la literatura mexicana.

Pueblerino de nacimiento –"Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande" (este pronunciamiento de *Confabulario* de 1966 sirve de epígrafe a Fernando del Paso, 1994), Juan José Arreola es – y lo leemos siempre y lo releemos más allá del centenario de su nacimiento– el gran estilista mexicano, el 'extranjerizante', el 'pueblerino', el familiar, el del estilo personal (aunque parezca una tautología), quien fue y volvió de todas las culturas a partir de la suya propia: lo hizo con el don de la palabra, con la palabra adquirida en sus lecturas, como lector, co-lector de signos culturales. Sus movimientos constantes con la palabra en el cuerpo –estética de su creación– hicieron de Juan José Arreola, un pueblerino universal.

Leerlo es privilegio de lectores de todas las edades, de grandes escritores –entre otros Borges, Paz, Cortázar– y de jóvenes escritores y lectores.

Con su obra multicultural México circula por el mundo. Arreola es en la literatura lo que José Clemente Orozco es en la pintura. Nacidos los dos en Zapotlán el Grande, dijo Arreola: "A veces le decimos Zapotlán de Orozco porque allí nació José Clemente, el de los pinceles violentos. Como paisano suyo, siento que nací al pie de un volcán". Y también Arreola es en las letras lo que Consuelo Velázquez es en la música: su canción "Bésame mucho" ha dado vueltas al mundo (incluso Los Beatles la cantaron). Con ellos tres –Velázquez, Orozco y Arreola–, Zapotlán el Grande figura en el mapa cultural del siglo XX a través del arte.

Arreola se escapa de un cuadro de Remedios Varo

Pongamos dos ejemplos. Su figura física pareciera salir de un cuadro surrealista de Remedios Varo. De su autoría es precisamente "Homenaje a Remedios Varo" (en Arreola 1972: 53). El narrador del breve texto –Arreola, maestro de la brevedad, y en este relato de la incertidumbre– pareciera "alter ego" del autor. Por una parte, lo relacionamos con el "tipo con facha de dragón, lengua relampagueante y chaleco de fantasía". Pero podría ser también 'el hijodalgo', 'el doncel' que salva a la doncella. Dice el texto: "Cuentan las malas lenguas que el joven protagonista de nuestra historia escapó de un cuadro de Remedios, que tiene hábitos de vampiro y se ha dedicado a chuparle la sangre a la princesa: mariposa a quien salvó de la muerte" (Arreola 1972: 53). En el juego fantástico, artístico entre la palabra y la pintura, está el homenaje de Juan José Arreola a Remedios Varo. El cuadro de la palabra es una ficción literaria sobre la ficción de la pintura y ambas penden de una leyenda reformulada por Juan José Arreola y su 'chaleco de fantasía'. Ha habido un zigzag de la pintura a la literatura y de los dos artes a la leyenda original. El zigzag ha sido de literatura a pintura a leyenda. De ida y vuelta.

Dijo Arreola de Remedios Varo:

Yo siempre veo un antecedente medieval en Remedios, sobre todo en la presencia del maderamen en las techumbres y los armarios. Es una artista realmente apasionada por los clavijeros, por los percheros, por el mundo de las armaduras y las espadas, por el de los instrumentos musicales de cuerda. Su mundo es un mundo de aspas, de ruedas de la fortuna, de madera, de subir y bajar de agua. Todo esto la llevó al universo de los surrealistas. Remedios apuesta perfectamente su capacidad creadora, imaginaria y fantasiosa hasta el extremo de los sueños y esto es lo que más asombra y maravilla (Arreola en Gómez Haro 2001: 252).

Las palabras de Arreola nos hacen pensar en su persona: coleccionista de objetos raros y curiosos, personaje onírico, surrealista salido de un cuadro de Remedios, empuñando el bastón, ajustándose el chaleco, construyendo un laúd, con las manos como extensión de sus acuarelas,

creativo frente a espejos que multiplican su figura y sus textos, el de los textos palíndromáticos: "Are cada Venus su nevada cera". Leer de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, 'de subir y bajar de agua', en abanico de arcoíris, en línea quebrada.

La estética del disloque

Así tituló Juan José Arreola su texto acerca del grabador mexicano José Guadalupe Posada. Si bien conceptúa a Posada como el artista que captó una época del disloque en los años previos a la Revolución Mexicana. Grabados de "blanco y negro que nos golpean con eficacia" (Arreola 1998: 99). Posada se ríe. Arreola ironiza y levanta la voz: "pueblo multicolor y palabrero, donde todos graznan y nadie se entiende" (Arreola 1972: 11). Posada representa la realidad porfiriana, "época de disloque" dice Arreola, quien ironiza sobre el acto de la comunicación (incomunicación). Sus relatos pueden ser de realidades dislocadas o dislocarse al ser narradas, desde un acto de escritura que va de un lado a otro, que sigue una curva y también se quiebra. Las de Posada son hojas sueltas y también lo son las de Arreola; las primeras en los grabados y las segundas en las letras, ambas en un ir y venir de líneas. Dice Arreola que Posada "dibujó el cuerpo humano en actitudes casi siempre disipadas" (Arreola 1998: 100) y sin salida. En Arreola el chisporroteo cierra muchas veces felizmente un texto. En otras ocasiones no, y muchas veces éste inicia con un acto de 'caridad': "Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre" (Arreola 1972: 9) para rematar de manera abrupta y de bofetada: "Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica" (ibíd.). Pasaje que encuentra su réplica en "Parábola del trueque", una vez que la misma rutina se impone a las superficialidades masculinas. En este texto, a diferencia de quien narra la historia, todos los hombres de la comunidad han cambiado a sus esposas. Cuando éstas empiezan a oxidarse, el narrador (que no ha cambiado a la suya) observa cómo su esposa se magnifica al bordar "sobre un mantel las iniciales de costumbre". Leer de cerca a Arreola pide interpretarlo a distancia, con ironía también, que su textualidad está cargada de sentidos y la lectura al seguir a unos y otros realiza también un movimiento de zigzag.

Las doxografías, mínimas y máximas arreolinas

Otro movimiento de zigzag es visible en las diez "Doxografías" que Arreola dedica a Octavio Paz. Casi todas ellas pueden leerse irónica y polémicamente como, desde la filosofía, hace Vittoria Borsò (2018). De modo casi aleatorio ejemplificamos con dos de ellas, la primera y la última.

1) Francisco de Aldana

No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo.

La lectura también vuelve sobre sus trazos. Arreola lee al poeta del siglo XVI, lee sus impecables sonetos y, de la imagen recurrente del cuerpo (lenguas, brazos, pies, labios) y del alma, idea una imagen insospechada: dar alma al cuerpo, dar cuerpo al alma. Ésta se ha materializado: dos almas que luchan cuerpo a cuerpo. En Juan José Arreola pareciera que lo inefable no existe. El poeta ha logrado con base en otro poeta hacer visible lo invisible en una lucha de contrastes. El soneto de Francisco de Aldana se ha convertido en una doxografía de Juan José Arreola, una de las diez que regaló a Octavio Paz.

La décima y última doxografía no es un volver los pasos hacia el poema ajeno que se hace propio sino que es re-contar un cuento en su minimísima expresión. Veamos:

2) Cuento de horror

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.

En un movimiento de zigzag, "La migala" del propio Arreola (1952) se concentra temática y formalmente en una línea. Como si fuera un movimiento de prestidigitador, su autor condensa la historia y la deja en un acto único de suspenso. ¿O será el fantasma de la amada que se niega a desaparecer? La aparecida toma el cuerpo de quien la ha amado quien a su vez resume la historia de un pasado y de un texto del pasado. El resultado son dos frases: una es la historia: "la mujer que amé se ha convertido en fantasma"; la otra, es el fin de la historia, su prueba rotunda, el cierre de la escritura: "yo soy el lugar de las apariciones". No hay vuelta de hoja: ¡zigzag!

Arreola en el mundo, el mundo en Arreola

Los ejemplos aquí vistos son más que oportunos para ver desde la obra de Juan José Arreola a *México en el mundo – el mundo en México: Dinámicas de encuentros y enfoques estéticos*. Si bien Arreola en su discurrir se iba por la tangente, retomaba los hilos de sus telares literarios desde la armonía, aun fuera ésta amarre de contrarios. Su "Lay de Aristóteles" (Arreola 1950) concluye con estas líneas 'engarzadas' por Arreola al filósofo de Estagira: "Y al día siguiente escribió al comienzo de su manuscrito estas palabras: Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la Armonía" (Arreola 1955: 67).

Ordo Amoris / el orden del corazón

Para concluir, sugerimos un juego "zigzagueante", libre y aleatorio de frases que aquí y allá ha dicho, escrito y a veces dictado Juan José Arreola. Son frases dictadas precisamente desde el orden del corazón y referidas al cuerpo, a la imagen:

–"Relampagueos en el aire tu figura". Me pregunto: ¿no es poesía? En su mínima expresión.

–"Carlos Pellicer te presenta en la mano esas cosas del mundo". Esto es: el mundo en la mano del poeta, del que estuvo tan cercano Juan José Arreola.

–"Enigmas sin cesar caen en mi corazón, cerrados como semillas que una savia hace crecer". Acertijos cordiales, que se abrirán en el cuerpo de su autor.

–"¿Por qué besó las manos de Borges?, me preguntaron; porque son las manos que me enseñaron a escribir". Esa frase es un testimonio del escritor filólogo que escogió a uno de sus precursores.

–"Oh, tú la tenebrosa carne sinuosa". El erotismo tanto en la carne como en el esqueleto del idioma.

–"Claudel le da un ritmo respiratorio a sus versos. Yo aprendí de él". En el escritor mexicano, la respiración en su escritura es una pausa, también cargada de sentido.

Estas frases pertenecen al género de las máximas de Arreola sintetizadas en sus diez "Doxografías" y también en sus cinco "Cláusulas". El quinto y último zigzagueo de estas cláusulas se da en la última: "Toda belleza es formal" (Arreola 1972: 81); esta quinta cláusula es broche de cierre. La estética de Juan José Arreola es eso: belleza formal, a base de movimientos de las palabras que son cuerpo y ropaje de la escritura.

Seguir leyendo a Arreola es descubrirlo en textos conocidos y poco conocidos, incluso no publicados o escritos. Dice así: "En mi cuento inédito yo hago vagar el alma de Plotino por estos lugares cuando él se sale de su cuerpo en las noches de África. Platón es la plomada del hombre acabado en punta".

Juan José Arreola escribió en 'punta de plata'. Fue armónico en sus trazos siempre en movimientos, zigzagueantes. Su *ordo amoris* lo firma con una pieza de su clásico y perfecto bestiario: "El sapo tiene algo de latido. Viéndolo bien, el sapo es todo corazón".

Hemos hablado de Arreola y su "Estética del disloque" referida al artista José Guadalupe Posada. Pues bien, cuando habla del Bosco, dice: "Es el pintor más representativo de la estética del disloque y, acústicamente, la tarantela también forma parte de la estética del disloque". Recuerda Arreola (en una grabación con Claudia Gómez Haro) que esa expresión se le ocurrió cuando se refirió a los personajes de Posadas: "Yo, de cierta forma, pertenezco también a este tipo de disloque" (en Gómez Haro 2001: 248). Ya habíamos pensado lo mismo de él, al leer su

artículo sobre Posadas. Por fortuna vemos que él mismo así se considera. Y dice algo de lo más entrañable: "A mí me gustaría poder bailar tarantelas en la plaza de Zapotlán en medio de una verbena, rodeado de gente querida sería precioso y yo creo que a nadie le extrañaría porque a mí me picó la araña desde el día en que nació. Yo soy un picado de araña incurable" (en Gómez Haro 2001: 248).

Esa picadura fue hace más de cien años: Juan José Arreola nació el 21 de septiembre de 1918. Lo leemos como si hubiera nacido ayer y estuviera escribiendo hoy.

Bibliografía

ARREOLA, Orso (1998): *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Editorial Diana.

ARREOLA, Juan José (1972): 'Homenaje a Remedios Varo'. En: *Bestiario. Obras completas de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz, 53.

ARREOLA, Juan José (1968): *Lectura en voz alta*. México: Porrúa.

ARREOLA, Juan José (1998 [1967]): 'La estética del disloque'. En: *Prosa dispersa*. Editado por Orso Arreola. México: CONACULTA, 99s. Originalmente en: *Ramillete de carátulas de José Guadalupe Posada*. México: Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Teatro de la UNAM, 99s. (Textos de Teatro, 20). México: Editorial Diana, 258s.

ARREOLA, Juan José (1966): *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARREOLA, Juan José (1963): *La feria*. México: Joaquín Mortiz.

ARREOLA, Juan José (1962): 'Cocktail party'. En: *Confabulario total*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARREOLA, Juan José / Héctor Xavier (1958): 'Aves acuáticas'. En: *Punta de plata*. México: UNAM, s/n. También en: Juan José Arreola (1972): *Bestiario. Obras completas de Juan José Arreola*. México: Joaquín Mortiz, 11.

ARREOLA, Juan José (1955): *Confabulario y Varia invención*. México: Fondo de Cultura Económica.

BORSÒ, Vittoria (2018): 'Juan José Arreola o el arte de la ironía como polémica: género(s) y tecnologías'. En: *Revista Surco Sur*, 11, 47-51.

BRESCIA, Pablo (2012): 'Juan José Arreola, ¿profeta o provocador?'. En: *World Language Faculty Publication*, 10, 1-14.

GÓMEZ HARO, Claudia (2001): *Arreola y su mundo*. México: Alfaguara / CONACULTA.

DEL PASO, Fernando (1994): *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. México: CONACULTA, 1994.

POOT HERRERA, Sara (2009): *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: UNAM.

PRECIADO ZACARÍAS, Vicente (2004): *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ H. Ayuntamiento de Zapotlán el Grande.

VALE, Tere (2018): *Arreola Vale. Sus mejores conversaciones*. México: Gobierno del Estado de Jalisco / Miguel Ángel Porrúa.

Octavio Paz, Carlos Castaneda y la búsqueda de otra dimensión de la realidad

Hermann Herlinghaus

(Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

1. Entre antropología y literatura

Cuando Octavio Paz, a mitad de septiembre de 1973 y mientras pasaba un semestre en la Universidad de Harvard, escribió un texto entusiasta sobre *Las enseñanzas de don Juan* de Carlos Castaneda, se trataba de una reflexión muy particular. Hasta el día de hoy no ha sido debidamente valorada. Nos referimos al prólogo con el que Paz contribuyó a la segunda edición mexicana (1974) de *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (1968) por el Fondo de Cultura Económica. Este libro, después de pocos años de su publicación en inglés, ya se había convertido en un bestseller entre los muchos aficionados y simpatizantes de la llamada contracultura "socio-psicodélica" en el mundo angloamericano, europeo occidental, y entre un creciente público en México. Octavio Paz, a esta altura, ya era una figura de renombre internacional. Sin embargo, su prólogo, 'La mirada anterior'¹, iba a pasar desapercibido entre una buena parte de la crítica literaria, lo que sucedió también, en un marco más amplio, con el interés que mostraba el escritor por los fenómenos psicoactivos en el marco de la creación y la cultura. La genealogía de este interés nos incita a remontar a los ensayos *Corriente alterna*, cuya primera publicación data de 1967. Ahí, el tema de la alteración de conciencia se vinculó con la reflexión sobre la poesía de experiencias psicotrópicas. En la sección 'Conocimiento, drogas, inspiración', Paz escribió:

Una de las pretensiones más irritantes de la poesía moderna es la de presentarse como una visión, esto es, como un conocimiento de realidades ocultas, invisibles. [...]

No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincide con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al láudano, al opio, al hachís y, más recientemente, a las drogas mexicanas: el peyote (mezcalina) y los hongos alucinógenos. La antigüedad conoció muchas drogas y las utilizó con fines de contemplación, revelación y éxtasis. El nombre original de los hongos sagrados de México es teononácatl, que quiere decir "carne de dios, hongo divino". Los indios Americanos y muchos pueblos de Oriente y África aún emplean las drogas con fines religiosos. Yo mismo, en India, en una fiesta religiosa, tuve oportunidad de probar una variedad de hachís llamada *bhang*; todos los concurrentes, sin excluir a los niños, comieron o bebieron esa sustancia. La diferencia es la siguiente: para

¹ Véase Paz (2013).

los creyentes estas *practices* constituyen un rito; para algunos poetas modernos y para muchos investigadores, una experiencia (Paz 1990: 81; mis acentuaciones).

Entre las varias implicaciones de estas palabras y del texto como tal destaca el argumento de experimentación-experiencia. Paz entiende la (auto)experimentación de poetas modernos con sustancias psicoactivas como un camino comparable al método de científicos que realizan experimentos de laboratorio. Sin embargo,

[I]as semejanzas entre ciencia y poesía no deben hacernos olvidar una diferencia decisiva: el sujeto de la experiencia. El hombre de ciencia es un observador y, al menos voluntariamente, no participa en la experiencia. Digo "al menos voluntariamente" porque en ciertas ocasiones el observador fatalmente forma parte del fenómeno y, en consecuencia, lo altera. En el caso de la poesía moderna, el sujeto de la experiencia es el poeta mismo: él es el observador y el fenómeno observado. Su cuerpo y su psiquis, su ser entero, son el campo en donde se operan toda suerte de transformaciones. La poesía moderna es un *conocimiento* experimental del sujeto [...] (Paz 1990: 80).

Estas reflexiones nos dan una pista para acercarnos al prólogo que Paz escribió para el libro de Castaneda. *Las enseñanzas de don Juan*, estructuradas en forma de diario, se ubican en una interrelación entre poesía y antropología o, más exactamente, entre antropología y narrativa. Anticipamos un argumento central: el antropólogo que busca un conocimiento nuevo basado en la experimentación (con plantas psicotrópicas de curación), se convierte (involuntariamente) en literato: Recién la literarización de sus experiencias con el chamán yaquí Juan Matus, proveniente de Sonora (México) y residente en Arizona, le ayuda a acceder a un conocimiento que no es alcanzable por la 'objetiva' examinación antropológica. De esta manera, el antropólogo Castaneda se va a convertir en escritor.

¿Quién era Carlos Castaneda? Nació en 1925 en Cajamarca, Perú; se fue a vivir a los Estados Unidos en los años cincuenta, cursó estudios de antropología en la Universidad de California, Los Ángeles, y recibió su doctorado allí mismo. La publicación y el amplio impacto de su primer libro, *The Teachings of Don Juan* (1968), lo convirtieron en uno de los autores más leídos de la "literatura psiquedélica" de los años 1960 y 1970. Sobre el contexto cultural de aquellos tiempos escribe Agnieszka Soltysik: "la escena americana contracultural es inimaginable sin sus decididas actitudes hacia el fumar de marihuana y el consumo de LSD" (Soltysik Monnet 2018: 125). El libro de Castaneda dio un paso importante en ese marco – intentó mover a un primer plano de atención los antiguos saberes indígenas sobre la medicina psicoactiva. Durante aquellos años habrían existido pocos proyectos más sugerentes que aquel de hacer hablar a un auténtico shaman indígena de sus conocimientos, sus técnicas y sus secretos. Ese procedimiento era prometedor para todos aquellos cuyo escepticismo frente a la enajenación moderna, en general, y la medicina hiper-especializada, en particular, iba

acompañado por una curiosidad intrínseca por las sabidurías inscritas en culturas no occidentales. El tema perseguido por el joven Castaneda era acceder a *practices* de alteración de la conciencia por caminos 'naturales' y, de esta manera, aprender sobre medicina alternativa. En la recepción posterior, especialmente en el ámbito angloamericano, se discutía la pregunta si la crónica de Castaneda era etnográficamente correcta o si se trataba de trastornos ficticios de sus encuentros con el chamán Yaqui.

Para Octavio Paz, la discusión entre antropólogos sobre la veracidad de la narración etnográfica carecía de cierta envergadura. Le interesaban las paradojas y, con esto, la dinámica interna de *Las enseñanzas de don Juan*. Su prólogo 'La mirada anterior' nos ofrece una reflexión epistémica. Veamos algunas de sus ideas. Escribe que

[I]a desconfianza de muchos antropólogos ante los libros de Castaneda no se debe sólo a los celos profesionales [...]. Es natural la reserva frente a una obra que comienza como un trabajo de etnografía (las plantas alucinógenas –peyote, hongos y datura– en las prácticas y rituales de la hechicería yaqui) y que a las pocas páginas se transforma en la historia de una conversión. Cambio de posición: el objeto de estudio –don Juan, chamán Yaqui– se convierte en el sujeto que estudia, y el sujeto –Carlos Castaneda, antropólogo– se vuelve el objeto de estudio y experimentación. [...]. La dualidad sujeto/objeto –el sujeto que conoce y el objeto por conocer– se desvanece y en su lugar aparece la de maestro/neófito. La relación de orden científico se transforma en una de orden mágico-religioso (Paz 2013: 13s.).

Hay dos posibles interpretaciones de esa lectura. Una seguiría la pista convencional según la que la magia de un chamán, astutamente aplicada, podría nublarle la mente a un científico occidental y llevarla a pistas engañosas; engañosas en el sentido de que el científico es seducido hacia un abandono de la 'objetividad'. La comprensión más relevante, sin embargo, es la que busca explorar cruces *entre* magia y ciencia. En términos de la posición del sujeto tenemos aquí la irritación del hegemónico modelo de un antropólogo en posición segura, es decir, un pensador en 'tercera persona', neutral, desprejuiciado, empíricamente fiel y sistematizador de informaciones y saberes. Castaneda, quien desde el comienzo habla en primera persona, pretende tener la calificación que le predestina a asimilar los secretos de la medicina chamánica. Juan Matus, al contrario, declara que la única muestra de seriedad del joven antropólogo será su voluntad de abandonar todo un sistema de premisas occidentales sobre vida, naturaleza y conocimiento. Para Castaneda, el devenir alumno le hace sentir el drama del aprendizaje en su cuerpo y su mente, es decir, el drama de un *desaprendizaje* de asunciones, premisas y lugares comunes anteriormente cultivados. Es de esta forma que el antropólogo se hace escritor, confesando y relatando, paso por paso, su arduo camino de conversión.

El viejo maestro chamán, a su vez, asume el papel de "sujeto" en la medida en que va cuestionando las premisas seguras y egocéntricas de su interlocutor. A la luz de esta irritación,

el estudiante Castaneda es llevado a los bordes de la imparcialidad y no puede menos que caer en la impaciencia, la ira y la frustración, ya que se había imaginado un proyecto infinitamente más fácil. Leamos un fragmento de la entrada "Sábado, 8 de abril, 1962". A esta altura, casi un año después del primer contacto con don Juan, el joven antropólogo ya había aprendido a estar menos impaciente.

En nuestras conversaciones, don Juan usaba a menudo la frase "hombre de conocimiento", o se refería a ella, pero nunca explicaba qué quería decir. Inquirí al respecto. [...]

- ¿Puede cualquiera ser un hombre de conocimiento?

- No, no cualquiera.

- ¿Entonces, qué debe hacer un hombre para volverse hombre de conocimiento?

- Debe desafiar y vencer a sus cuatro enemigos naturales.

- ¿Será un hombre de conocimiento tras derrotar a estos cuatro enemigos?

- Sí. Un hombre puede llamarse hombre de conocimiento sólo si es capaz de vencer a los cuatro. [...]

- ¿Pero hay requisitos especiales que un hombre debe cumplir antes de luchar con estos enemigos?

- No hay requisitos. Cualquiera puede tratar de llegar a ser hombre de conocimiento; muy pocos llegan a serlo, pero eso es natural. Los enemigos que un hombre encuentra en el camino para llegar a ser un hombre de conocimiento son de verdad formidables, de verdad poderosos; y la mayoría, pues, se pierde.

- ¿Qué clase de enemigos son, don Juan?

Se negó a hablar de los enemigos. Dijo que pasaría largo tiempo antes de que el tema tuviera algún sentido para mí (Castaneda 2013: 140-142).

Esta manera de dialogar no deja de lucir un didactismo que luce cierta ingenuidad artificial (o patética). Es de dudar que una latente infantilización de las preguntas hubiera sido, de hecho, acertada para tal experiencia de aprendizaje.

Más tarde, los lectores/las lectoras se enteran de que los "cuatro enemigos" del conocimiento son: primero, el miedo: "Lo que se aprende no es nunca lo que uno quería. Y así se comienza a tener miedo" (Castaneda 2013: 143). Segundo, la claridad: "Esa claridad de mente, tan difícil de obtener, dispersa el miedo, pero también ciega. Fuerza al hombre de no dudar nunca de sí" (ibíd.: 144). Tercero, el poder: Cuando "el hombre" reconoce que la claridad es "sólo un punto delante sus ojos" (ibíd.: 145), aprende a relativizar y a usarla. Ahí se tropieza con su tercer enemigo. "El poder es el más fuerte de todos los enemigos. Y naturalmente, lo más fácil es rendirse" (ibíd.). Ese enemigo le puede transformar a uno "en un hombre cruel, caprichoso" (ibíd.: 146). El cuarto enemigo es "la vejez".

Este es el tiempo cuando el hombre ya no tiene miedos, ya no tiene claridad impaciente; un tiempo en que todo su poder está bajo control, pero también el tiempo en el que siente un deseo constante de descansar. [...] Pero si el hombre se sacude el cansancio y vive su destino hasta el final, puede entonces ser llamado hombre de conocimiento [...] (Castaneda 2013: 147).

Esta perspectiva en torno al conocimiento, incluso con su tono pedante, reconoce como una irónica relativización de las certezas que fundan la base de la identidad académica. Mientras que a través de las modernas especializaciones el conocimiento se va distanciando del cuerpo del pensador y de la vida de los seres, el concepto de don Juan tiene una orientación holística y, en la manera como relaciona miedo, claridad y poder, genera una visión de espejo incómoda (o estimuladora) para el académico occidental.

Recordemos la tesis de Paz, que el chamán Juan Matus se convierte en "sujeto", en maestro, mientras el joven antropólogo es transformado de investigador en "neófito". Esto es un rasgo clave en que se basa la construcción de la trama. Sin embargo, deberíamos diferenciar aquí la lectura de Paz. Visto en términos epistemológicos, Castaneda nunca es sólo aprendiz, ya que es él, quien mantiene la perspectiva tanto experiencial como ordenadora del "yo", el que va orquestando la narración. En este marco, la voz del maestro chamán no es la instancia organizadora del texto, sino que se inserta –hablando en tercera persona singular– en la narración del cronista con voz autobiográfica. No es mera sospecha que Castaneda use a su favor la ventaja estratégica del antropólogo occidental –el predominio estructural de la escrituralidad sobre la oralidad. Don Juan, al comienzo, resistía la intención de su interlocutor de grabar los relatos, y sólo dubitativamente aceptó que Castaneda trabaje con notas escritas en papel. Ese dato sugiere que el poder del 'suspense', esto es, el manejo de las "amplitudes" dramáticas –convirtiendo la interlocución en un juego de avances y retrocesos– estaba en las manos del antropólogo. Por un lado, parece verosímil que el maestro Matus manejara con cautela la transmisión de sus antiguos saberes; y hubo algunos que él prefirió no transmitir. Por el otro, el manejo narrativo del suspenso, de forma que los relatos del chamán trabajarían como una lenta droga sobre cuerpo y mente del hombre blanco, se parece más a un artilugio europeo, es decir, mitificador del Otro, que a un método autóctono de defender la autoría de un saber. Es de suponer que ambos aspectos hayan jugado su papel. Sin embargo, la perspectiva del "yo" es un instrumento sutil de practicar la subjetividad epistémica –de hacerse sujeto epistémico. Hay otro aspecto que puede indicar cierta contradicción. En la transformación del individuo académico el punto de cambio se da, según Paz, en el momento cuando el antropólogo, quien quería *conocer* al Otro, empieza a *querer convertirse* en Otro.² Sin embargo, su aprendizaje del chamán era un proceso constantemente interrumpido, ya que Castaneda no convivía con él. Entraba en el mundo de las conversaciones e instrucciones, y salía, entraba y salía. Con lo cual se reduce la probabilidad de que el antropólogo haya, de hecho, abandonado sus propias

² Véase Paz (2013: 14).

costumbres epistémicas. El libro de Castaneda es más bien el intento de tocar las dos *claviaturas* – la racionalidad logo-centrista y los saberes chamánicos. En este intento reside su originalidad.

2. Acercamiento epistémico a la *otredad*

El interés de Octavio Paz abarca un marco amplio y heterodoxo. En el texto 'La mirada anterior' se cruzan aspectos poetológicos, filosóficos y antropológico-medicinales. *Las enseñanzas de don Juan* data del año 1968³. La ciencia medicinal contemporánea, tanto como una parte de la antropología y etnografía académicas, tardaron mucho en empezar a reconocer los valores positivos, prácticos y epistemológicos, de las antiguas técnicas de curación. Una razón residía en el hecho de que el involucramiento de sustancias alucinógenas y la alteración de la conciencia llevaban todavía la carga de la sospecha. Las sustancias que se conocían del contexto precolombino eran el *yage* o *ayahuasca* de Sudamérica, el *peyote* del altiplano mexicano, los hongos de las montañas de Oaxaca y Puebla, y la *datura* que don Juan va a dar a Castaneda.

Escribe Paz:

Aunque los misioneros españoles conocieron y condenaron el uso de sustancias alucinógenas por los indios, los antropólogos modernos no se interesaron en el tema sino hasta hace muy poco tiempo. [...]

Uno de los méritos de Castaneda es haber pasado de la botánica y la fisiología a la antropología. Castaneda ha penetrado en una tradición cerrada, una sociedad subterránea y que coexiste, aunque no convive, con la sociedad moderna mexicana. Una tradición en vías de extinción: la de los brujos, herederos de los sacerdotes y chamanes precolombinos. [...] En las ideas de don Juan sobre la naturaleza de la realidad y del hombre aparece continuamente el tema del doble animal, el *nahual*, cardinal en las creencias precolombinas, al lado de conceptos de origen cristiano. [...] [s]e trata de un sincretismo en el que tanto el fondo como las prácticas son esencialmente precolombinas. La visión de don Juan es la de una civilización vencida y oprimida por el cristianismo virreinal y por las sucesivas ideologías de la República Mexicana, de los liberales del siglo XIX a los revolucionarios del XX. *Un vencido indomable* [la acentuación es mía]. Las ideologías por las que matamos, y nos matan desde la Independencia, han durado poco; las creencias de don Juan han alimentado y enriquecido la sensibilidad y la imaginación de los indios desde hace varios miles de años (Paz 2013: 15-17).

El interés de Paz, al centrarse en la *otredad*, se hace transversal, es decir, filosófico y problematizador de la identidad moderna. Antes de que en Europa el tema de la crisis de la secularización empezara a entrar más intensamente en las humanidades y las ciencias sociales, el escritor mexicano articuló su percepción de las zonas *otras*. Esa *otredad* se expresa en "la magia, la religión y la poesía, pero no sólo en ellas" (Paz 2013: 14). "No sólo en ellas" quiere decir que hay un aspecto más principal. El individualismo moderno como el gran mito de proyección identitaria se hace reconocible como modelo de una ego-cultura que existe y se extiende a un costo cada vez más grande. Por ende, a Paz le interesa "[...] un desprendimiento

³ Fecha de la publicación original en inglés.

del *yo* que somos (o creemos ser) hacia el *otro* que también somos y siempre es distinto de nosotros" (Paz 2013: 4). De ahí, el libro le confiere una constelación ejemplar para una crítica de los conceptos de realidad, percepción y conocimiento de la modernidad occidental.

Significativamente, Paz traza líneas conectoras entre el uso de "las drogas" y otras *practices* epistémico-culturales, mientras que la farmacología especializada de occidente acostumbra a reducir las sustancias psicoactivas a sus efectos de primer orden.⁴ Escribe que el uso de los alucinógenos y las prácticas ascéticas:

son medios predominantemente físicos y fisiológicos para provocar la iluminación espiritual. En la esfera de la imaginación son el equivalente de lo que son el ascetismo para los sentidos y los ejercicios de meditación para el entendimiento. [...] para ser eficaz, el empleo de las sustancias alucinógenas ha de insertarse en una visión del mundo y del transmundo, una escatología, una teología y un ritual (Paz 2013: 19s.).

En primer lugar, "las drogas son parte de una disciplina física y espiritual" (Paz 2013: 20). Con esto, son principalmente incompatibles con una cultura de consumo que prioriza la ganancia y el exceso de venta y uso.

Las drogas, las prácticas ascéticas y los ejercicios de meditación no son fines sino medios. Si el medio se vuelve fin, se convierte en agente de destrucción. El resultado no es la liberación interior sino la esclavitud, la locura y no la sabiduría, la degradación y no la visión. Esto es lo que ha ocurrido en los últimos años. Las drogas alucinógenas se han vuelto potencias destructivas porque han sido arrancadas de su contexto teológico y ritual. Lo primero les daba sentido, trascendencia; lo segundo, al introducir periodos de abstinencia y de uso, minimizaba los trastornos psíquicos y fisiológicos (Paz 2013: 10).

Hay que aclarar que cuando Paz habla de "contexto teológico", no se refiere a la teología cristiana, sino a la cosmovisión indígena y a los sistemas de creencias orientales como el budismo. El cristianismo, al cultivar un trascendentalismo anti-corporal, ha demonizado, en la mayoría de los casos, el efecto de los alucinógenos sobre cuerpo y mente. Ese dogma cristiano se ha extendido, en mayor o menor grado, hacia la tardo-modernidad. Resuena en una política arbitraria cuando, entre gobiernos conservador-moralistas y poderosas industrias farmacológicas, se ha negociado la contemporánea división entre drogas legales, drogas "grises" y sustancias ilegales.⁵ El olvidar o rechazar los beneficios psicológicos y culturales de la regulación ritualística y ético-social de drogas potentes, esto es, la represión de su valor antropológico, relegó el tema de los psicoactivos a las actas cerradas de la farmacología especializada, dependiente de los intereses de las industrias farmacológicas. Esto nos ha dejado, hoy en día, el balance de una educación truncada o deficiente en lo que se refiere a la riqueza

⁴ Véase Herlinghaus (2018).

⁵ Véase Courtwright (2000).

antropológica, terapéutica, ecológica y poética de un uso sabiamente medido, social y culturalmente regulado de las sustancias psicoactivas. Leemos en 'La mirada anterior': "El uso moderno de los alucinógenos es la profanación de un antiguo sacramento, [...]" (Paz 2013: 21). Y lo que se olvida, mientras que el mercado produce un exceso de consumo de ciertas sustancias y artefactos psicoactivos, es que

[l]os alucinógenos [...] solo son útiles en la primera fase de la iniciación. Sobre este punto Castaneda es explícito y terminante: una vez rota la percepción cotidiana de la realidad – una vez que la visión de la *otra* realidad cesa de ofender a nuestros sentidos y a nuestra razón– las drogas salen sobrando. Su función es semejante a la del *mandala* del budismo tibetano: es un *apoyo* de la meditación, necesario para el principiante, no para el iniciado (Paz 2013: 21).

3. El viaje

El argumento referido a lo largo de nuestro texto –la conversión del joven antropólogo en aprendiz– no sería contundente si no siguiéramos los pasos de Castaneda en uno de sus viajes claves, viaje de encuentro con el "peyote", la famosa planta alucinógena del altiplano mexicano.⁶ En una parte de su prólogo, Octavio Paz se refiere a las paradojas de la "otra realidad", las que pueden reconocerse, o percibirse, cuando la "magia" es entendida como práctica. El libro de Castaneda relata la iniciación del neófito en una "doctrina" que es, diríamos, *no-doctrinaria*, en la medida que siempre es práctica y, muchas veces, acompañada por gestos ritualísticos. Las palabras que vamos a citar sirven como guía epistémico para comprender el viaje que comentaremos después.

Lo que cuenta no es lo que dicen don Juan y don Genaro, sino lo que hacen. Y ¿qué hacen? Prodigios. Y esos prodigios ¿son reales o ilusorios? Todo depende, dirá con sorna don Juan, de lo que se entienda por real y por ilusorio. Tal vez no son términos opuestos y lo que llamamos realidad es también ilusión. Los prodigios no son ni reales ni ilusorios: son medios para destruir la realidad que vemos (Paz 2013: 24).

Paz subraya la centralidad del humor para las prácticas chamánicas. El humor no es un aspecto secundario. Es un instrumento de autorreflexividad chamánica y, a la vez, de descentralización de las metas occidentales. Incluso podríamos formular: el humor chamánico puede funcionar como un artilugio, un trick 'poscolonial' que en mucho antecede al respectivo movimiento teórico.

Una y otra vez el humor se desliza insidiosamente en los prodigios como si la iniciación fuese una larga tomadura de pelo. Castaneda debe dudar tanto de la realidad cotidiana, negada por los prejuicios, como de la realidad de los prodigios, negada por el humor. La

⁶ Con el altiplano mexicano nos referimos a una zona de edad milenaria, parte de la cual fue anexada al territorio estadounidense en 1848. El viaje aquí referido tuvo lugar, supuestamente, en territorios de Arizona cercanos a la frontera mexicana.

dialéctica de don Juan no está hecha de razones sino de actos, pero no por eso es menos poderosa que las paradojas de Nagarjuna, Diógenes o Chuang-Tseu.

La función del humor no es distinta de la de las drogas, el escepticismo racional y los prodigios: el brujo se propone con todas esas manipulaciones romper la visión cotidiana de la realidad, trastornar nuestras percepciones y sensaciones, aniquilar nuestros endebles razonamientos, arrasar nuestras certidumbres –para que aparezca la *otra* realidad (Paz 2013: 24s.).

Comentaremos entonces el viaje que lleva al joven Castaneda a conocer a "Mescalito". "Mescalito" es la personificación de la *mescalina*, el componente bioquímicamente activo (con efecto alucinógeno) del peyote cactus. Fecha del diario: "Viernes, 6 de julio, 1962" (Castaneda 2013: 151). Don Juan sugiere que ambos emprendan un viaje "largo y duro" para buscar "honguitos" en el norte del estado de Chihuahua, zona donde el chamán conoce a unos indígenas Tarahumara (ibíd. 152). Lo de los "honguitos" suena curioso, ya que significa una distracción del verdadero propósito. Para Juan Matus, el valor sacramental de los hongos psicoactivos parece ser menor que el del gran peyote, planta cuyo uso mágico ya ha sobrevivido 5700 años. Podemos leer sus palabras evasivas en cuanto al objetivo del viaje como precaución ritualística –signo de respeto frente al poder del peyote, por lo cual hay que avanzar a tientas. La pareja Tarahumara vive en un pequeño pueblo adonde maestro y alumno van en autobús. Ahí pasan la noche. En la mañana siguiente emprenden su caminata larga, abastecidos sólo con un par de panes y una cantimplora de agua. Cuando alcanzan un valle alto, el aprendiz –el "yo" narrador– descubre, al lado de un sendero, varias plantas del peyote. "Parecían rosas verdes redondas y pulposas. Corrí hacia ellas, señalándolas a don Juan" (Castaneda 2013: 153). El chamán ignora al joven Castaneda, y con esto le da a entender que su reacción fue inadecuada. La caminata sigue en silencio. ("Y yo dejé atrás veintenas de plantas de peyote sin decir una palabra" (ibíd. 153)). En la noche, con la comida acabada, el hombre joven sugiere recoger el Mescalito (la planta) y volver al pueblo. Pero don Juan determina que hay que pasar la noche a la intemperie, en un lugar donde desde una pared de rocas se abre la vista hacia el valle recién atravesado. Coleccionar el Mescalito queda para el otro día. Dice el chamán, "lo recogeremos sólo cuando se nos presente en nuestro camino. Él nos encontrará y no al revés. Él nos encontrará ... si quiere" (ibíd.: 154).

Con la creciente oscuridad, los dos se sientan de espaldas contra el farallón, mirando el valle. El aprendiz quiere encender un fuego contra el frío. La reacción del maestro es negativa: "Dijo que por esa noche éramos huéspedes de Mescalito y que él nos daría calor" (ibíd.: 154). Más tarde, el maestro saca una bolsa de cuero que contiene botones secos de peyote. "Tras una pausa larga tomó uno de los botones. Lo sostuvo en la mano derecha, frotándolo varias veces entre pulgar e índice mientras canturreaba suavemente. De pronto dejó escapar un grito tremendo. -

¡Aííí!" (ibíd.: 156). Luego comienza a mascar lentamente el botón de peyote y señala al alumno que haga exactamente lo que él. El mascar le hace sentir al "yo" (al alumno) como un shock nervioso en el estómago. Sensaciones de desmayo. De repente, como en un sueño, "un alarido increíble salió de mí: ¡Aííí!" (ibíd.: 157). Y así los dos van mascando, lentamente, más botones de la sustancia, con el resultado de que todas las sensaciones de "sed, frío e incomodidad" desaparecen (Castaneda 2013: 158). Lo primero que nota el aprendiz es el cambio de su voz, la que parece alejarse de él. "¡Abuhtol ya está aquí!" dice don Juan. Y comienza a percibirse un ruido atmosférico de "una violencia e intensidad" desconocidas (ibíd.: 158), un ruido que evoca en el alumno una película de ciencia ficción, en que "las alas de una abeja gigantesca zumbaban al salir de un área de radiación atómica" (ibíd.: 159). Él quiere buscar apoyo en don Juan. "Me miraba, pero sus ojos eran los ojos de una abeja [...] . Sus labios formaban una trompa y de ellos surgía un ruido acompasado: 'Pehtuh-pehtuh-peh-tu'" (ibíd.: 159). El aprendiz vive convulsiones de terror. Cuando logra alejarse e ir a buscar agua de un arroyo cercano, se percata de que, de repente, puede ver en la oscuridad, junto con sentir una lucidez desconocida. "Pronto advertí que la luminosidad correspondía a la diástole de mi corazón, y la oscuridad a la sístole. El mundo se hacía brillante y oscuro y brillante de nuevo con cada latido de mi corazón" (ibíd.: 160). Mientras tanto, el arroyo se va expandiendo hasta convertirse en un lago enorme. El "yo" permanece acucillado a la orilla del lago negro. Reconoce, desde un bramido de fondo, animado al parecer por un viento alto, una melodía. "Era un conglomerado de sonidos agudos, como voces humanas, acompañado por un tambor bajo, grave. Enfoqué toda mi atención en la melodía, y nuevamente noté que la sístole y la diástole de mi corazón coincidían con el sonido del tambor y con la pauta de la música" (ibíd.: 161). La próxima sensación es un temblor de tierra que le tira al suelo, el terreno empieza a moverse y le hace deslizar al hombre al agua del lago. "Surqué las aguas del lago negro encaramado en un fragmento de la ribera que parecía un tronco de barro" (ibíd.: 162). El aprendiz tiene la sensación de ir a la deriva durante horas, hasta que el tronco de barro choca con tierra firme y lo deja en cuclillas en el suelo nuevamente. Se endereza y camina hasta llegar a un corral con grandes peñascos; ahí ve a un hombre sentado en el suelo. Se acerca hasta casi tres metros de él. El hombre vuelve la cabeza.

Me detuve. ¡Sus ojos eran el agua que yo acababa de ver! Tenían el mismo volumen enorme, el cintilar de oro y negro. La cabeza del hombre era puntiaguda como una fresa; su piel era verde, salpicada de innumerables verrugas. A excepción de la forma en punta, su cabeza era exactamente como la superficie de la planta del peyote. [...]

Sentí que me estaba presionando deliberadamente el pecho con el peso de sus ojos. Me ahogaba. Perdí el equilibrio y me desplomé. Sus ojos se desviaron. Oí que me hablaba. Al principio su voz fue como el manso crujir de una brisa ligera. Luego la percibí como música –como una melodía cantada– y "supe" que estaba diciendo:

- ¿Qué quieres? (Castaneda 2013: 163).

El aprendiz nos cuenta que se arrodilló frente al hombre-peyote, un ser de edad infinita – Mescalito 'en persona'–, y le habló de su vida. Empezó a llorar.

Me hizo seña de acercarme. [...] Mientras me acercaba, él apartó de mí los ojos y me enseñó el dorso de su mano. La melodía dijo: "¡Mira!" En medio de la mano había un agujero redondo. [...] Me asomé al agujero y me vi a mí mismo. Estaba muy viejo y débil y corría encorvado; chispas brillantes volaban en todo mi alrededor. Luego tres de las chispas me golpearon, dos en la cabeza y una en el hombro izquierdo. Mi figura, en el agujero, se irguió por un momento hasta hallarse totalmente vertical, y luego desapareció junto con el hoyo (Castaneda 2013: 164).

Los ojos de Mescalito se apaciguan. Y, de repente, el hombre de edad infinita y fisionomía corporal de la planta de peyote se va alejando. Salta como grillo, ganando distancia con rapidez. –"Saltó otra y otra vez, y desapareció en la lejanía" (ibíd.: 164).

Ya son las horas avanzadas del próximo día, domingo, 8 de julio de 1962. El reencuentro con don Juan se da en forma poco espectacular, ya que sucede en el lugar cercano al arroyo donde se separaron. Es el lugar mismo donde la experiencia transgresiva los separó, permitiendo al alumno entrar en la órbita territorial-espiritual de Mescalito. Los dos, aprendiz y maestro, emprenden el regreso por el mismo valle que caminaban el día anterior. Ahora ha llegado el momento de coleccionar el Mescalito. Todo lo anterior era preparación. Cortar la parte superior de la planta es cosa del maestro, colocarla en una bolsa y cargarla, cosa del alumno. Leemos sobre don Juan:

Cada vez que llegábamos a una planta de peyote, se acuclillaba frente a ella y muy gentilmente cortaba la parte superior con su cuchillo corto y serrado. Hacía una incisión al nivel del suelo y rociaba la "herida", como él la llamaba, con polvo puro de azufre que llevaba en una bolsa de cuero. [...] Luego se ponía en pie para entregarme el botón, que yo recibía con ambas manos, como él había prescrito, y colocaba dentro del saco (Castaneda 2013: 165s.).

De esta manera se van a recoger ciento diez botones de peyote. Cabe respetar las reglas precisas, como aquella de no dejar que los sacos toquen el suelo ni a una mata ni ninguna otra cosa.

Dos meses más tarde, don Juan comenta que Mescalito "casi" había aceptado al alumno. ¿Por qué casi? Dice Juan: "No te mató, ni siquiera te hizo daño. Te dio un buen susto, pero no uno malo de verdad. Si no te hubiera aceptado para nada, se te habría aparecido monstruoso y lleno de ira" (ibíd.: 167). Desde la percepción del alumno, "la experiencia había sido aterradora", de todas maneras (ibíd.).

4. Post scriptum. Hacia un equilibrado minimalismo

Esto podría ser el momento de incurrir en una indagación más amplia de las pruebas a modo de iniciación, que el joven Castaneda tiene que enfrentar en compañía de Juan Matus; o, abriendo un marco comparativo, de reflexionar sobre rasgos fenomenológicos parecidos que se pueden encontrar en prácticas chamánicas de contextos diversos. Pero esto exigiría otro formato de estudio. En cambio, terminaremos con unos comentarios.

La sección recién leída del libro auto-etnográfico de Castaneda nos ofrece una variante del *viaje chamánico*. Es un término establecido, sobre el cual ya existe una literatura relativamente amplia, empezando con el clásico de Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*.⁷ Como piensa Octavio Paz, en el caso del chamanismo el cruce entre antropología y literatura es particularmente llamativo. Lo que aquí está en jaque es menos el aspecto de invención fabulatoria de una persona que vive la experiencia transgresiva. Lo que resalta es que, con la conciencia alterada, el mismo concepto de ficción se hace cuestionable, porque 'la ficción' se puede convertir en una dimensión de la realidad (paradoja: *realidad practicada y percibida* al mismo tiempo). Sin embargo, no es que la ficción sea 'regalada' a la persona que entra en otro estado de conciencia; y aquí empieza realmente la ciencia del chamanismo y sus habilidades epistémicas –sus capacidades de generar conocimiento. 'La ficción' depende, de una manera no-determinista, de la preparación (ritualística), la modestia y la biografía vital de la persona que incurre en la experiencia. Aldous Huxley, en *The Doors of Perception: Heaven and Hell* (1954), escribe de su intensa experimentación personal con la mescalina. Ofrece una fenomenología de las visiones y saberes visuales que él mismo ha vivido bajo el efecto de la sustancia. Lo que nos enseña, sin necesidad de entrar en los detalles de su libro, es que las experiencias pueden variar en una larga escala entre "cielo" e "infierno".⁸ Lo que implica, en el caso negativo, que pueden ser incluso destructoras. Es decir, entrar en estado de conciencia alterada es cosa seria y compleja. Y no nos referimos a los dedos levantados de aquellos que alertan ante el uso de drogas 'malas' por personas demasiado ingenuas, o adictas, porque los voceros dogmáticos no ayudan. En vez de esto, hay que indagar con modestia y precisión. Esta indagación debe enfocar, con los medios que hoy están a nuestra disposición, aquella experiencia transgresiva, practicada desde hace miles de años, cuya enorme envergadura cultural, fisiológica y (lo que no hemos discutido) estética requiere investigaciones aún mayores.

⁷ Véase Eliade (1974), por ejemplo, las páginas 200-204. [en original: *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1951].

⁸ Véase Huxley (2004a).

Volvamos a la experiencia que el joven Castaneda –el "yo" narrativo de *Las enseñanzas de don Juan*– hace con el peyote cactus, culminando en su encuentro con "Mescalito": manifestación espiritual de la planta milenaria como un ser con cuerpo y cara. Esa experiencia no es unilateral sino contradictoria, aunque benéfica a fin de cuentas, lo que le da a la narrativa su razón de ser. Percibimos que el aprendiz del chamán Matus –quien de "sujeto" se convierte en "neófito", según Paz– vive experiencias de una *subjetividad diferente*, diferente de la del individuo occidental. Esa nueva subjetividad está marcada por un doble carácter: por un lado, el hombre sale de sus coordenadas acostumbradas de tiempo, espacio y entorno sinestético. Entra en un cosmos de ruidos y aguas y fluidez que le permite conocer al hombre-peyote. Ese se parece a un ser arcaico e híbrido: mezcla entre ser humano, tótem y cactus. El cosmos encontrado en el viaje genera en el alumno afectos primarios: asombro, miedo, percepción de la musicalidad del entorno y, al mismo tiempo, el tremendismo ruidoso de éste. Por el otro lado, el viajero está consciente de lo que le está sucediendo en cada momento, por ejemplo, de la capacidad adquirida de ver en la noche y de poder orientarse en el territorio. No se pierde. La ampliación de las esferas de conocimiento se expresa en un puente transitable entre materialidad y espiritualidad. Recordemos, al respecto, una formulación de Huxley.

Some of those who use spiritual exercises make progress in the life of the spirit; others, using the same exercises, make no progress. To believe that their use either constitutes enlightenment, or guarantees it, is mere idolatry and superstition. To neglect them altogether, to refuse to find out whether and in what way they can help in the achievement of our final end, is nothing but self-opinionatedness and obscurantism (Huxley 2004b: 274).

Ni la intencionalidad de cooptar lo espiritual, ni la ignorancia de su existencia, ayudan al aprendiz. En otras palabras, la paradoja está en alcanzar una sabiduría de sobriedad –sobriedad en términos epistémico-afectivos: primero, evitar la persecución de un objetivo fijo y acomodarse en un estado exento de ilusiones y obsesiones; segundo y al mismo tiempo, estar abierto a lo imprevisto e incluso a lo milagroso, y arriesgarse a ir al encuentro de ellos; tercero, vencer el dominio tóxico del ego sobre cuerpo y alma –desintoxicarse por camino de una sobriedad que, en el mejor de los casos, se vuelve actitud vitalmente renovadora. Pero, dicho sea de nuevo, lo "renovador" no tiene meta fija ni se puede planificar. 'Actúa', más bien, en forma inmanente; puede referirse al vencimiento de una enfermedad, un trauma; puede resultar en una actitud ecuánime frente a un drama o un conflicto; puede ser la alegría sobre la luminosidad de unos insectos; puede ser una sensación de agradecimiento planetario de estar viviendo; etc. Un maestro aprende a dialogar con la conciencia "otra" regularmente. Más que de una experiencia determinante se trata de un camino de experiencias.

En el caso del viaje que le lleva al joven Castaneda al encuentro con "Mescalito", y en otros viajes a lo largo de su narración, se manifiestan lecciones elementales. El camino hacia la espiritualidad no es nada fácil de seguir. Primero, cada ejercicio y cada proyecto de ir al encuentro de lo espiritual requiere una preparación tanto minuciosa como modesta. (Lo modesto es el respeto ante algo que es más complejo que lo que un ego individual permite captar.) La preparación implica un conocimiento de procedimientos ritualísticos. Un rasgo de muchos rituales es la creación rítmico-somática de un espacio propio, un espacio que permite salir de las sensaciones rutinarias de tiempo y lugar. Se trata de un 'regreso' al cuerpo, en donde la mente puede relajarse. Segundo, lo que requiere un respeto particular es el trato de aquella sustancia –aquel *medium*– que va a ser usada para entrar en la otra dimensión, que en nuestro caso es el peyote. Antes de siquiera tocarlo, hay que venerarlo, empezando con pedir permiso para entrar en su órbita. Cuando se habla con él, se necesita un lenguaje mimético, más allá de lo estrictamente verbal. Tercero, lo anteriormente dicho vale igualmente para el trato del medio ambiente, ya que la espiritualidad y sus figuraciones experimentables viven como parte del cosmos. El cosmos, en lo básico, no es otra cosa que la materia misma de la *ecología* – la inmensa red de sustancias, seres y fenómenos que vive en dinámica interacción sobre la base de energías incorporadas.

Cuarto, la entrada en otra dimensión de la conciencia no equivale a un éxtasis irrefrenado. Lo que se puede ganar en términos de transgresión, toca ahorrar en el nivel de ciertas glotonerías (literales y consumistas), por ejemplo, por camino del ayunar. Un enigma por explorar es lo que hemos llamado la *paradójica sobriedad*. Ir al encuentro de las manifestaciones espirituales implica el manejo cuidadoso de energías y recursos. Transgresión, por un lado, concentración y preservación por el otro. Con lo cual se contrasta también el camino mal guiado de la cultura consumista occidental. Los agentes psicoactivos –las "drogas" poderosas– nunca deben manejarse con los criterios de la ganancia y el uso irresponsable. Las costumbres del hiperconsumo producen exceso de basura, tanto en el medio ambiente como en los cuerpos humanos. Se hacen cada vez más tóxicos. En cambio, los viajes espirituales bien pueden favorecer un *equilibrado minimalismo como sabiduría ecológica*: concentración de energías, preservación de recursos, compartir las experiencias, los rituales y los dones del cosmos de forma sostenible, es decir con conciencia de sostenibilidad. Con esto hemos tocado también un quinto criterio del viaje chamánico: hay que saber regresar del viaje antes de que se desborde o disperse sus energías, regresar para poder emprenderlo de nuevo en otro momento. El aprendizaje es saber terminar, reflexionar y empezar otra vez.

Tales son las máximas que hablan de, o que pueden resonar desde nuestra relectura de un libro, *Las enseñanzas de don Juan*, cuya actualidad se tiende a relegar al pasado. Este pasado se asocia con la contracultura psicedélica que, hoy en día, ha dado lugar a otras tendencias identitarias como, por ejemplo, la de los "nerds" globales que cultivan pureza y salud (en lo exterior), mientras se alimentan constantemente de la intoxicación electrónica. Pero en las sombras de las zonas culturales en donde el individuo occidental experimenta, hoy en día, con la transgresión, hay una figura indomable. Se trata, según Paz, de "un vencido indomable". Las comunidades indígenas han convivido con el peyote –mediador y protector de las vidas y las cosmovisiones– desde hace aproximadamente 5700 años. Es decir, la figura del *chamán* está viva y presente, aunque pueda pasar como desapercibida muchas veces. Es aquella figura que transmite las técnicas y el conocimiento para un gran reto de enseñanza que no va a desaparecer. Hacerse alumno, es decir, aprender importantes lecciones de otredad, todavía es posible, aunque los multimedia pseudo-espirituales nos van alejando de esa posibilidad. A fin de cuentas, el peyote no es una droga ni un alucinógeno, tal como lo califica la terminología farmacológica. Es un don, un regalo del universo, una esencia ecológica que involucra tanto los cuerpos como las materias no orgánicas. Al mismo tiempo es frágil –la fragilidad suya es la misma que padece el planeta tierra bajo el impacto destructor de las potencias anti-ecológicas de la modernidad global. Y tal vez, este es el momento en que el lenguaje verbal está llegando a sus límites otra vez. No hay nada más que decir. Recordemos la formulación de Octavio Paz:

La antropología llevó a Castaneda a la hechicería y ésta a la visión unitaria del mundo: a la contemplación de la *otredad* en el mundo de todos los días. Los brujos no le enseñaron el secreto de la inmortalidad ni le dieron la receta de la dicha eterna: le devolvieron la vista. Le abrieron las puertas de la *otra vida*. Pero la otra vida está aquí. Sí, allá está aquí, la otra realidad es el mundo de todos los días. En el centro de este mundo de todos los días centellea, como el vidrio roto entre el polvo y la basura del patio trasero de la casa, la revelación del mundo de allá. ¿Qué revelación? No hay nada que ver, nada que decir: todo es alusión, seña secreta; estamos en una de las esquinas del cuarto de los ecos, todo nos hace signos y todo se calla y se oculta. No, no hay nada que decir (Paz 2013: 26).

Bibliografía

- CASTANEDA, Carlos (2013): *Las enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COURTWRIGHT, David (2000): *Forces of Habit: Drugs and the Making of the Modern World*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- ELIADE, Mircea (1974): *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton: Princeton University Press.
- HERLINGHAUS, Hermann (2018): 'Towards a Cultural Pharmacology'. En: Hermann Herlinghaus (ed.): *The Pharmakon: Concept Figure, Image of Transgression, Poetic Practice*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1-10.

HUXLEY, Aldous (2004a): *The Doors of Perception: Heaven and Hell*. New York: Harper.

HUXLEY, Aldous (2004b): *The Perennial Philosophy*. New York / London: Harper.

PAZ, Octavio (2013): 'La mirada anterior', Prólogo. En: Carlos Castaneda: *Las enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1990): *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores.

SOLTYSIK MONNET, Agnieszka (2018): 'All is connected to All (Beyond Normative Perception): Maxine Hong Kingston and the Psychedelic Politics of the Counterculture'. En: Hermann Herlinghaus (ed.): *The Pharmakon: Concept Figure, Image of Transgression, Poetic Practice*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 125-144.

Lo que se nos escapa al viajar: apercepción en Amado Nervo

José Ramón Ruisánchez Serra
(University of Houston)

Comienzo con un resumen muy breve del capítulo que publiqué en el libro *Mexican Literature in Theory*, que hasta ahora no se ha publicado en español y necesariamente está en diálogo con estas páginas, pues en ambos lugares exploro aspectos diferentes de uno de los libros fundamentales del cambio de siglo: *El éxodo y las flores del camino* (1902). Allí, Amado Nervo narra su viaje a Europa, donde será el cronista de la Exposición Universal de París para *El Mundo*, *El Imparcial* y para la *Revista Moderna* (en la que, al mismo tiempo, se está publicando *En el país del sol*, las crónicas del viaje que emprende José Juan Tablada, en sentido contrario, cruzando el Pacífico, hacia el Japón de sus ensueños).

El libro de Nervo combina la crónica en prosa con intermezzos en verso, en los que se introduce un contrapunto cantado de lo que acaba de contar o de lo que no sabe narrar y sólo puede decir en verso. El centro de mi argumento es que Nervo –además de un prosista sumamente dotado, al que se ha olvidado para privilegiar una obra poética que, a su vez, se desprecia como demasiado complaciente a partir del cambio de gusto marcado por Cuesta y Villaurrutia¹– logra en *El éxodo y las flores del camino* algo que por lo general no consigue en sus más célebres composiciones en verso.

Lo explico con diferentes ejemplos escalonados. Primero, si uno se acerca a este libro como un texto 'sobre' la Exposición, resulta decepcionante. El libro trata de todo cuanto acontece a Nervo antes y después de su visita, y apenas si la menciona entre el resto de los pasajes y paisajes. El poema que dedica a esto se llama, justamente, 'Después de la exposición' y comienza así:

En tanto que en su fiebre de goce o de faena
París a París torna con ruido de colmena,
la turba de los cuatro rincones del planeta se aleja como vino, cómicamente inquieta
y en un sueño de fiesta cosmopolita absorta,
en pos de Roma, Glasgow o Buffalo...

no importa

(Nervo 1902: 57)

Además del acertado homenaje a Quevedo ("París a París torna" resuena con "buscas a Roma en Roma, oh peregrino"), y adelante la rima notabilísima entre "Iberas ideales que son rimas de

¹ Un ejemplo de cómo se sigue escribiendo de Nervo, sin lograrlo rescatar de este limbo, es el texto reciente de Pazarín (2015).

Bequer / inglesas desabridas de Kodak y Baedeker", hay muy poco para los que buscan los "artilugios de la nación moderna", por usar la fórmula de Mauricio Tenorio Trillo.

Propongo, en cambio, que si uno lo lee como una exploración no de lo que uno encuentra en un viaje, sino de lo que inevitablemente nos elude al viajar, entonces el libro adquiere su importancia verdadera. Permítanme ilustrar esto con un ejemplo que para mí resulta memorable. En París, Nervo va a un baile y, en vez de hallar la decadencia de las orgías que inventaban en México sus cófrades, lo que ve es a:

[m]il buenas gentes que se divierten de la manera más inocente del mundo, que danzan hasta reventar, que gritan hasta desgañitarse, que beben refrescos, que se codean, se cortejan, se enamoran; que gustan de quolibets amables y que, oídlo, compatriotas míos, *no riñen jamás*.

Nunca vi en Bullier un gendarme. Transladad el espectáculo a México y contad si os place las cuchilladas. Sí, eso es todo. Y sin embargo, se respira ahí un hálito de frescura tal, de ingenuidad, de júbilo sencillo, que aun a los que solíamos ir para confinarnos en un palco, frente a una granadina [...] vagando con la mirada por el gárrulo panorama, nos acontecía estar contentos.

No siempre, sin embargo; y la prueba de ello es que en cierta ocasión en que Rubén Darío y yo bostezábamos, él me dijo:

—¿Por qué no podemos ya estar alegres como esos?

Y yo le respondí:

—Porque vinimos a París un poco tarde. A París debe uno venir cuando tiene veinte años... (Nervo 1902: 64s.).

París, aunque le encanta, está marcada por una ausencia. Por una parte, se parece demasiado a sí misma. El joven Nervo en sus años de imaginarla, de leerla, de ver grabados, primero y, después, fotolitografías, la ha imaginado demasiado bien. Para cuando llega, es demasiado viejo para héroe balzaciano. Por eso retomará este tema en su narrativa tardía, como veremos más abajo. Antes, es necesario citar 'A otro artista', el poema que complementa la estampa de los dos exjóvenes poetas:

Ten el santo valor de tu tristeza,
pues que Dios te hizo triste, y no demandes
al ajenjo opalino
un repique locuaz en tu cabeza,
donde hay penas más nobles y más grandes
que el júbilo bellaco de tu vino.

Ten el santo valor de tu tristeza
y sé triste hasta el fin del viaje breve,
como la madre naturaleza,
cuando las tardes,
cuando el otoño,
cuando la nieve...
(Nervo 1902: 67)

Aquí nos damos cuenta de que, efectivamente, como lo que ha propuesto Luis Miguel Aguilar,² se debe leer *El éxodo y las flores del camino* como un *fu*, el género de viaje que le gustaba practicar a Li Po, y en el que se combinan prosa y verso rimado. En el *fu* los dos se reflejan enmarcándose mutuamente, iluminando sobre todo los huecos, las imposibilidades del otro género.

Por supuesto no hay "otro artista". Se trata del mismo Nervo, triste entre los alegres, examinándose en el espejo del verso. Nervo exigiéndose fidelidad a su melancolía. Me parece que hay que tomar muy en serio el desajuste creado por el recurso retórico a una tercera persona ficticia en el poema, pues se trata de una manera de culminar los procedimientos anteriores.

Reconsideremos: el viaje que debiera tener su cima en la Exposición es mucho más interesante que la misma Exposición, pero no lo es porque el Viejo Mundo maravilla siempre a Nervo, sino porque incluso cuando esto sucede, Nervo sabe escindir su yo para poder contar, desde fuera, desde otro espacio u otro tiempo, cómo se ha dejado maravillarse. Y en este espacio diferencial, radica la diferencia entre maravillarse y dejarse maravillarse.

En el fondo de sus alegrías fugaces permanece eso que formula de manera insuperable "el santo valor de tu tristeza", y que es una de las cifras de lo que, en el capítulo de *Mexican Literature in Theory*, llamo *absential* –y siguiendo la misma lógica que mezcla ausencia y esencial, podría pasar como 'ausencial' al español–; *absential* quiere decir, según Terence W. Deacon, aquello que está ausente de nuestra comprensión de los fenómenos físicos.³ El término me sirve, tomándolo prestado del campo de la física teórica, para nombrar ciertas incomprendiones fundamentales:

Primero que nada, la incomprendión que he venido esbozando y que cimienta la fascinación ejercida por la literatura de viaje. Lo interesante no está en las positivities llamativas y obligatorias del itinerario (Notre-Dame, la Abadía de Westminster, los Alpes suizos), sino en la capacidad de comunicar lo que se escabulle, lo que no se puede ver cuando uno está entregado a la admiración, o lo que se revela cuando se produce la inevitable distracción. Naturalmente lo más interesante de esta apercepción no es, por supuesto, ningún objeto, sino el sujeto mismo como producto donde indefectiblemente lo ausencial filtra las presencias. Gracias a la intensidad de lo nuevo, de lo deseado –al final el turismo no deja de tener rasgos de la peregrinación religiosa en la que tiene origen–, lo que emerge no es la imagen sacra, los tesoros del museo, la plenitud del paisaje; sino la imagen de sí, la configuración invisible desde la que se mira, se escucha y se producen las emociones. Por supuesto, para cuando emerge el sujeto

² Véase Aguilar (2001: 175).

³ Véase Žižek (2016: 40).

como ausencial, ya el viaje importa muy poco, o mejor: importa en cuanto a la des-colocación que le permite mirarse.

Precisamente la enorme capacidad de Nervo para capturar ese rasgo ausencial, es lo que me ha hecho insistir en reexaminar su obra de manera teórica y no solamente, como ha venido haciéndose desde que fue defenestrado de la cima de la poesía, desde el punto de vista de los estudios culturales, que privilegian a Nervo como poeta popular, como letrista de música, como precursor de subgéneros como la ciencia ficción.

Para reconstituirlo, debe reexaminarse el rasgo más vilipendiado de su escritura, la sinceridad, pues ha sido incomprendido. Parto de una cita de Carlos Monsiváis, quien, en su biografía de Nervo, hace uno de los pocos intentos serios por indagar la naturaleza de la sinceridad:

A lo largo de su obra y de su vida emocional, Nervo se ajusta a la meta primordial, la sinceridad, el proceder de acuerdo a lo "que dimana del corazón". Esta perspectiva es el certificado de unidad orgánica con sus lectores, es su recurso primer y último, su don escénico, su aporte vital y técnica, su método para situarse ante los conflictos. De acuerdo a la estrategia, el que es sincero se nutre del valor que el artificio y el ocultamiento emocional eliminan. En *Sincerity and Authenticity*, el ensayista norteamericano Lionel Trilling propone un distingo que resumo abruptamente: lo *sincero* es la vehemencia subjetiva y lo auténtico lo más cercano a la objetividad; de acuerdo a esto, Nervo es siempre sincero porque nunca se distancia de los sentimientos expresados por la confesión y de los aciertos de "la corazonada". La sinceridad es su ventaja inequívoca y su limitación más severa, es la vía hacia los aciertos perdurables y, también, es el desbordamiento que al dar vueltas sobre sí mismo admite no tan ocasionalmente el fracaso (Monsiváis 2002: 32).

Es sin lugar a dudas un pasaje importante, primero y centralmente, porque Monsiváis señala muy atinadamente la naturaleza performativa (e histórica) de la sinceridad. A diferencia de la autenticidad, la sinceridad no es la calma fidelidad a una esencia conocida, sino un trabajo siempre inconcluso, el producto de un esfuerzo continuado y urgente. Ya que mi más honda verdad está lejos de resultar autoevidente, es necesario que insista en ella. Pero además, la sinceridad es vehemente porque se alimenta de (o acaso incluso se funda en) la sospecha de su propia imposibilidad. Intento expresar algo que a fin de cuentas *me* resulta invisible antes de su expresión. Dicho de otro modo: la sinceridad es la articulación, mediante un énfasis, de lo 'ausencial'.

A pesar de que la sinceridad aparece cercada por tropos convencionales en los pasajes más sentimentales de la obra de Nervo, en *El éxodo* es posible encontrar a un sujeto capaz de ejercerla al mismo tiempo que la examina con elegancia.

Examinemos un pasaje. Cuando Nervo llega a Múnich, naturalmente recorre los museos y las plazas de la capital de Bavaria; pero el clímax de su experiencia es asistir, en noches seguidas, a la tetralogía de Wagner:

Voy bien acompañado [a la ópera]: Federico Nietzsche, el viejo profesor de filosofía clásica de la Universidad de Bâle, el amigo íntimo (en un tiempo) del autor de los *Maestros Cantores de Nüremberg*, el ilustre muerto me lleva de la mano y con él, [...] entro a ese abismo oceánico, de armonía sin riberas. También va conmigo d'Annunzio en aquellas páginas inmensamente reveladoras de *El triunfo de la muerte* y del *Fuoco*, y bajo mi brazo llevo, por último, el poema wagneriano (Nervo 1902: 87s.).

De ese pertrecho libresco (que esboza el andamiaje con el que trata de construir su entendimiento de Europa, al tiempo que se lo impide), Nervo cita el siguiente pasaje de Nietzsche⁴:

"ante la aproximación de todo acontecimiento importante, cada uno se pregunta con inquietud si aquellos que van a asistir son realmente dignos..."

Y con inquietud, yo mismo me hago esta pregunta ya en las penumbras religiosas del teatro donde se adivina una multitud sumida en el mutismo de las grandes expectativas...

Ah! sí; soy digno de este espectáculo, oh Wagner [...] porque desde las remotas playas de mi infancia insignificante, ya tendía los brazos al Ensueño... (Nervo 1902: 88).

Se trata, como adelantaba más arriba, del momento en el que una de las metas del viaje, un espectáculo en este caso, permite un momento en el que ciertos elementos de la biografía del sujeto cristalizan en una forma comprensible. Soy digno de Wagner porque incluso antes de saber de su música, mi tristeza la exigía. Un poco más adelante, agrega:

¡Con qué unción escucha el público, hecho una sola alma por el culto del genio y por la comprensión de su obra, la primera etapa de la tetralogía, y cómo la sigue toda, en tres noches más, hasta ese final...

¡Y qué colaboración tan íntima presta, en efecto, este pueblo cultísimo a la misión aún subsistente de esa música simplificadora!

Basta ver en rededor:

[...] Todas las damas escuchan en plena absorción y silencio. Los hombres siguen la partitura que tienen sobre sus rodillas, nota por nota, o el poema, verso por verso, a la tenue media luz de unos cuantos focos que obligan a sus pupilas a inauditos esfuerzos... (Nervo 1902: 89).

Lo que me interesa es algo que la brillantez habitual de Monsiváis anota, pero como siempre, lo hace apenas de pasada: la "unidad con los lectores". ¿No es lo que emociona vivamente a Nervo, precisamente, la sinceridad, pero no de Wagner, quien ya llevaba muerto más de quince años, sino del público? Lo que me interesa privilegiar de este pasaje es la manera en que me permite pensar un aspecto más de la sinceridad. Se trata de un performativo que necesita, para su felicidad, de un receptor que la tome en serio. Esta recepción es lo que extinguen Cuesta y Villaurrutia en los círculos de alta cultura, aunque, desde luego, no entre los declamadores.

⁴ Sobre la recepción de Nietzsche en México en la época de Nervo, véase Ruisánchez Serra (2019).

Lo que interesa aquí es señalar que el artista sincero no es ingenuo, por el contrario, está contemplando aquí las condiciones de posibilidad de la recepción de su propio arte. La sinceridad, entonces, como comunión con lo ausencial, plantea una intersubjetividad específica: la que cree de entrada, al menos, en la posibilidad de que se le presente lo que se le hurtaba.

En ese sentido la muerte de Nervo es estructuralmente diferente de la de Wagner: aunque haya otros recitadores (la figura que viene a la mente de inmediato es Berta Singerman⁵, pero también los recitadores sin maestro que hasta la fecha siguen declamando sus poemas más conocidos), la garantía de su cuerpo en el escenario como sustento del misterio subjetivo que se iba revelando, es insustituible.

Ahora bien, Nervo intuye que el destino de los logros artísticos latinoamericanos carece de una verdadera corporación, a la manera de la iglesia wagneriana. Es también mediante la música que explora esta nueva manera de lo ausencial. El capítulo LX, titulado 'Sobre las olas', es de hecho una recapitulación de su viaje, pues regresa hasta "La tarde de un domingo, a bordo" donde un acordeón "preludiaba un wals [sic] lleno de molicie y de melancolía [:] 'Sobre las olas' de Juventino Rosas" (Nervo 1902: 146). Esos compases iniciales lo entusiasman, pues es, como cuando oye hablar español cuando ya ha cruzado la frontera, un ribete de nación que lo alcanza inesperadamente: "¡Sobre las olas...!" Pensé en el pobre músico mexicano, que en una tarde azul de verbena y hastío, al borde del sucio y pobre canal de Santa Anita, viendo cómo el viento delgado del Valle rizaba las ondas obscuras y nauseabundas, había soñado esas melodías voluptuosas que le han hecho célebre en todos los pueblos" (1902: 146). Hay que hacer notar aquí cómo su bilocación hace pensar a Nervo en la de Rosas: el compositor, que frente a un triste canal lacustre, concibe un vals marino. Esta pobreza, inmediatamente, causa un efecto dominó, pues lo lleva a pensar que el "joven maestro inédito [...] en otro país, en otro medio, hubiera sido un Strauss" (1902: 146). Y por supuesto, ya aquí, la bilocación actúa también como un espejo. Sin decirlo, Nervo se pregunta qué hubiera pasado si él mismo, en vez de nacer en Tepic, hubiera nacido en París.

Pero el capítulo, que al final está escrito en forma de regresos, como buen vals, no puede terminar allí:

Meses después sorbía yo concienzudamente en la taberna rumana de la Exposición de 1900, un refresco, en una tarde estival, de esas que se prolongan indefinidamente, con indecisiones de crepúsculos interminables.

La orquesta de la taberna era famosa por el llorar de sus violines y de sus violas, pulsados por taumaturgas manos de zíngaros; por el gemido grave de un violoncello [sic.] maravillosamente herido y por el hueco sonar de una marimba... sí, de una marimba

⁵ Sobre Singerman, ver el notable libro de Jill Kuhnheim (2014).

guatemalteca o chiapaneca, que los músicos exhibían, traducida al bohemio, como instrumento de procedencia ragusana [esto es, de Dubrovnik] (Nervo 1902: 147).

En la heterotopía del capitalismo industrial clásico, las supuestas purezas nacionales están ya manchadas por indicios de una contaminación global. La orquesta de uno de los países danubianos se hace la típica tocando un vals mexicano que gusta tanto que lo tienen que repetir. A lo lejos Nervo ve cómo ondea la bandera mexicana y piensa en el pobre músico.

La pieza se le vuelve a aparecer en un café del *Boulevard des Italiens*.

Al concluirse el wals acerqueme a la pianista, una muchacha enlutada, de rostro enjuto y nariz israelita en la que cabalgaban los lentes enmarcados de oro.

—¿De quién es ese wals? le pregunté.

—Es de... (aquí un nombre francés que no recuerdo) un joven músico que promete mucho.

¡Pobre Juventino! Se hacía célebre despersonalizándose (Nervo 1902: 148).

El detalle de los rasgos judíos de la pianista no debe ser leído como un prejuicio de Nervo, sino como una afinidad, pues Nervo describe su propio perfil como levítico. Tiene la esperanza de que esta mujer pronuncie el nombre ansiado. Que sea parte de los justos que saben y corrigen la ignorancia generalizada. Pero no es así. No está de más señalar, junto con la última oración de la cita, que 'Volver', probablemente el más célebre de todos los tangos, está basado, y nadie lo recuerda, en un poema de Nervo.

Sin embargo, al menos la última vez que escucha 'Sobre las olas', en Zúrich, aparece en el programa el crédito de su compositor. Una vez más, la melodía, "con sus compases llenos de perezosa gracia tropical", lo hace evocar "la patria lejana y [al] pobre maestro" (Nervo 1902: 148). No es extraño que el capítulo desemboque de nuevo en Wagner, a quien Nervo recuerda a propósito de la tristeza que lo invade: "la música hiere en nosotros, no precisamente un órgano cerebral sino algo que podría llamarse *el órgano del ensueño*, [cuyo] ejercicio debe sin duda determinarse en el interior del organismo" (Nervo 1902: 148).

Al final, el viaje necesita de su regreso. Lo emprende en invierno, "La Hermana Nieve ha desatado su inmenso enjambre de alas blancas y silenciosas" sobre París (Nervo 1902: 161). Y así, con la ciudad cubierta de plata y blanco, Nervo se despide:

Algo íntimo me dice que todo lo pierdo al perder *esto*; que algo se descompleta y acabe en mí, quizá.

[...]

A la mañana siguiente estoy en Londres. Tengo frío.

Dos semanas después, estoy en Nueva York. Tengo frío.

Dos semanas aún y estoy en México. Tengo frío, mucho frío (Nervo 1902: 161).

Su frío, quiero aventurar, no es sólo del cuerpo, sino que lo está sintiendo, sobre todo, con eso que ha llamado antes el órgano del ensueño. Se marcha de Europa pero al mismo tiempo va dejándose. En el éxodo ha convivido estrechamente con las diferentes maneras de lo ausencial, con aquello de lo que carecía, que ignoraba. Eso se ha modificado irremediamente. Quien regresa es otro.

Deseo terminar esta lectura saltando algunos lustros, a 1916, cuando tres años antes de su muerte Nervo publica una narración corta en la sección que la *Revista semanal literaria* de Madrid llama "Novelas Inéditas". 'El diablo desinteresado' es la historia de un joven pintor hispanoamericano que se va a París y naturalmente se enamora. Desde la calle ve a una muchacha y formula en voz alta el ferviente deseo de que ella le corresponda. Le parece, de pronto, que un hombre lo ha escuchado pero no tiene ninguna certeza. Cuando su suerte cambia y conoce a la muchacha, la pinta, y gracias al retrato triunfa en el mundo del arte, no le cabe la menor duda de que ha pactado con el diablo. La sorpresa final es que el diablo, o a quien supone el diablo, no le exige nada. Es un diablo desinteresado, lo cual por supuesto lo convierte en una encarnación del *che vuoi* lacaniano, pero dejo eso para otra ocasión.

Lo importante es que Nervo narra este cuento con absoluta 'insinceridad'. Bastan unas líneas de su inicio para entender a lo que me refiero:

Cipriano de Urquijo, muchacho hispanoamericano, llegó a París hace pocos años, con el propósito de ser el pintor 10.801° de los que albergaba la Ciudad-Luz, donde, según las estadísticas, había a la sazón diez mil ochocientos (Nervo 2018: 25).

Ya aquí, en el arranque del relato, es notorio cómo Nervo escribe para quien, inevitablemente, relee. Esto es, para quien conoce la trama maestra y busca, más que averiguar, cómo termina una anécdota, el placer de las variaciones sobre un tema cuando lo toma un maestro de la prosa.

En este caso, nos concede generosamente que todos hemos leído algo a Balzac: el guiño a Lucien de Rubempré de *Las ilusiones perdidas* o al joven pintor Poussin de 'La obra maestra desconocida' es claro sin ser grosero. Junto a esta alusión al pasado decimonónico hay ya algo eminentemente vigesímico en el arranque de 'El diablo desinteresado': incluso su héroe romántico, en torno al cual habrá de girar la narrativa, está tocado aquí por la masificación de la era industrial, por la obsesión estadística de sus censos y clasificaciones cuantitativas. Es uno entre muchos centenares, de varios miles de hecho, que corresponden a su misma adscripción. Aunque, claro, de todos ellos es el que acabará triunfando en el amor, consiguiendo fama y riqueza –y aquí vuelve al elemento clásico– con la ayuda del diablo. Éste es el vals de Mefisto: la circulación entre lo antiguo y su renovación.

Nervo sabe muy bien que puede desentenderse de todos los morosos detalles en los que laboriosamente forjó la novela del siglo anterior. Ya en el siglo XX, basta con evocarlos para lograr en muy poco espacio, muy velozmente, el efecto de la relectura en quienes se han formado atravesándolos. En este sentido preciso el cuento es efectivamente también una novela. Cuenta muchos hechos que suceden en un periodo relativamente largo de tiempo. Desde este punto de vista, entonces, debemos incluir, sin timidez, a Nervo en la tradición que tiene su punto más alto en Borges. Pero desde luego, este efecto sería imposible desde la sinceridad.

En tanto autor de ficción, Nervo sabe crear un espacio para un lector experimentado; mostrando de nuevo una aguda apercepción: Nervo, una vez más, se escinde, pero ya no en "otro artista", como en el poema de más arriba, sino en "otro lector", y a través de ello logra crear este tono ágil y travieso. El localizar la acción en París le permite ahorrarse muchas explicaciones, pues resuenan sin tener que sonar.

Para terminar, es necesario visitar el punto en el que se produce el cambio. En 1912 muere, después de una enfermedad atroz, Ana Cecilia Luisa Daillez; hecho que lo coloca en un regreso, el de su propio amor, el del optimismo y la esperanza. En un pequeño texto que rescata Alfonso Reyes para su edición de *La amada inmóvil* en las *Obras completas* de Nervo que edita para Biblioteca Nueva, vemos el momento en que Nervo sufre el aprendizaje definitivo del pesimismo, que es también el de otra sinceridad. Escrito en hojas de calendario que estaban guardadas en un sobre rotulado "Días memorablemente tristes". Comienza así: "1911, Diciembre, 17: Último domingo que anduve con Anita en la calle". Sigue, absolutamente lacónico, muchos días con una sola palabra: "Enferma" o peor: "Mal", que después del 2 de enero de 1912 pasa a "Grave". Dice el domingo 7: "Doce y cuarto, murió Anita" (Nervo 1921: 12s.).

No quiero dejarlos en esta nota terrible, así que prefiero agregar cómo Nervo, regresando de ese dolor atroz, sabe decir, en un ensayo que conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Cervantes, que a éste le debemos la sonrisa: la sonrisa matizada, moderna. En su caso, esa sonrisa es la de la prosa narrativa de los últimos años, donde el narrador suele ser alguien que vuelve de un gran dolor, pero cortésmente lo hace ausencial.

Bibliografía

AGUILAR, Luis Miguel (2001): *La democracia de los muertos: ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México: Cal y Arena.

KUHNHEIM, Jill (2014): *Beyond the Page: Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson: University of Arizona Press.

MONSIVÁIS, Carlos (2002): *Yo te bendigo, vida*. Tepic: Gobierno del Estado de Nayarit.

NERVO, Amado (1902): *El éxodo y las flores del camino*. México: Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas.

NERVO, Amado (1921): *Obras completas XII: La amada inmóvil*. Editado por Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva.

NERVO, Amado (2018): *El diablo desinteresado y otras novelas cortas*. Prólogo de José Ramón Ruisánchez. México: Universo de Libros.

PAZARÍN, Víctor Manuel (2015): 'Amado Nervo'. En: Rogelio Guedea (ed.): *Historia crítica de la poesía mexicana I*. México: FCE/CNCA, 344-354.

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2019): 'Nietzsche en la *Revista Moderna*'. En: *Zama*, 11, 11, <https://doi.org/10.34096/zama.a11.n11.7348> [27.09.2020]

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2018): 'Pale Theory: Amado Nervo and the absential'. En: Ignacio Sánchez Prado (ed.): *Mexican Literature in Theory*. New York: Bloomsbury, 55-74.

TENORIO TRILLO, Mauricio (1998): *Artificio de la nación moderna*. México: FCE.

ŽIŽEK, Slavoj (2016): *Disparities*. Nueva York: Bloomsbury.

Traven: primer encuentro con los indios mexicanos

Edith Negrín

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Inerte en una playa de Tamaulipas

Pese a muchas acuciosas indagaciones, no está muy clara hasta el momento la forma precisa en la que, en el verano de 1924, un dirigente de la República de Consejos Bávara de Obreros, Soldados y Campesinos, instaurada en Múnich durante la primera posguerra, huyendo de una condena a muerte, y tras ocultarse en varios países, llegó a México. Parece ser que el fugitivo ingresó por el Puerto de Tampico, en el Estado de Tamaulipas. Desde su llegada, el hombre se haría llamar B. Traven, B.T. Traven o Traven Torsvan o Hal Croves; tenía 42 años y había acumulado muchas vivencias como actor, periodista, novelista y militante en el movimiento anarquista alemán.

Cuenta el estudioso Rolf Recknagel que, en noviembre de 1929, Traven envió a su editor alemán Ernst Preczang una carta donde aludía a "toda la historia de cómo me encontraron en la playa: literalmente fue en la playa" (Recknagel 2008: 22). Le agradece que la editorial Büchergilde Gutenberg, el club del libro más interesado en difundir la cultura obrera durante la República de Weimar, haya publicado sus primeros libros en el exilio alentando su vocación de escritor. Asevera que sin este apoyo estaría tal vez en algún hoyo petrolífero de Centro América, o en la bodega de un barco de la muerte, como el que preside su novela del mismo título. Las sencillas palabras con que el autor evoca cómo fue descubierto en la playa, tal vez inerte, tal vez debilitado, tal vez empapado, tienen la calidad plástica y riqueza de sugerencias que caracterizaría sus posteriores narraciones. Pero como todas sus afirmaciones biográficas, no necesariamente corresponde a la verdad. Así, Karl S. Guthke cita esta misiva y duda de si se trata de una versión cierta o de un momento en que el autor jugaba a identificarse con Odiseo, el viajero emblemático, después de un naufragio.¹

El recién llegado europeo de ojos azules tal vez no imaginaba siquiera que México se convertiría en su lugar de residencia de por vida, el país donde, salvo algunos oficios para sobrevivir, se definiría como escritor y dejaría una huella indeleble en su prolífica trayectoria narrativa. Lo que sí tenía claro era la urgencia de romper con sus identidades anteriores, como

¹ Véase Guthke (2001: 263).

había hecho antes y haría muchas veces después. Su experiencia en el teatro lo había capacitado sin duda para llevar a cabo diversas metamorfosis y encarnar diferentes personajes, a la medida de sus necesidades. El ocultamiento y la transformación del nombre y la personalidad, incluyendo el país de procedencia y el idioma, ese juego de escondidillas y adivinanzas que llevaría a Paul Theroux a considerar a Traven el misterio literario más grande del siglo –cuenta Guthke–, se convertiría en un rasgo distintivo de su existencia, que estimuló intrincadas investigaciones. Durante años se publicaron textos que trataban de esclarecer la incógnita Traven. No fue sino hasta después de su muerte que la esposa mexicana del escritor, reveló, conforme a los deseos de él, algunos de sus alias. Karl Guthke fue el primero que tuvo acceso a los documentos personales de Traven en México, con lo que enriqueció su excelente recuento de la vida del narrador. El libro fue publicado en alemán en 1988 con el título de *Traven. Biographie eines Rätsels* (biografía de un rompecabezas); y en español como *B. Traven Biografía de un misterio* (2001). Es decir, aún la más actualizada y mejor informada de las semblanzas travenianas deja ver, desde el título, la existencia de zonas oscuras en la vida del escurridizo escritor. Aventura incluso el investigador alemán la hipótesis de que el propio Traven desconociera datos sobre su origen.²

En México, el europeo tenía que acabar con su nombre e idiosincrasia anteriores; con aquel Ret Marut que firmaba sus artículos en una publicación anarquista por él mismo dirigida, *El ladrillero*, que había aparecido primero en Múnich y luego en Viena. Así, como se ha repetido muchas veces, asentó una afirmación lapidaria en su diario el 26 de julio de 1924: "El bávaro de Múnich ha muerto" (Guthke 2001: 31).

¿Por qué México?

Algunos biógrafos opinan que Marut-Traven recaló precisamente en México, con escaso conocimiento del país, porque las leyes de inmigración eran bastante laxas, dado que la población intentaba reconstruirse después de la sangrienta Revolución de 1910.³

A su vez, Karl Guthke documenta que, a principios de la década de los veinte, cuando Traven vivía en el East End de Londres, se publicaba la revista anarquista *Freedom*, en algunos de cuyos artículos se hablaba de México. Se le presentaba como la tierra prometida de los revolucionarios anticapitalistas y anarquistas, como el país del futuro. El estudioso transcribe algunos fragmentos de los artículos y fundamenta la probabilidad de que el escritor los hubiera leído.⁴

² Véase Guthke (2001: 180).

³ Véase Zogbaum (1992: 4).

⁴ Véase Guthke (2001: 180; 258).

Recknagel encuentra que en las páginas de *El ladrillero* –1917-1921–, insertaban su publicidad diarios y revistas en los cuales aparecen también notas muy bien informadas sobre la Revolución mexicana. Hace constar asimismo que Marut había asentado en *El ladrillero* que estaba en contacto con México.⁵

Sin duda, durante la década que va de 1910 a 1920 existía una gran comunicación entre las publicaciones anarquistas de todo el mundo occidental, y parecen compartir una visión optimista acerca de la Revolución de 1910. Así, por ejemplo en una nota titulada 'Solidaridad Internacional' del número 79 de su periódico *Regeneración* (2 de marzo, 1912), Ricardo Flores Magón agradece su solidaridad a publicaciones anarquistas de Austria, España, Estados Unidos, Francia y Portugal.⁶

Por su ideología y militancia, por su propia experiencia de la marginalidad, el Marut-Traven desde el principio desarrolló una gran empatía con los marginados y oprimidos mexicanos. Un acontecimiento dejó una impronta profunda en la narrativa de Traven, el encuentro con las comunidades indígenas, en el marco de la Revolución mexicana. Apenas en unas cuantas narraciones del escritor está ausente este tema.

Los biógrafos Guthke y Heidi Zogbaum coinciden en describir el entusiasmo apasionado del militante por la nueva región, que parecía ofrecer la posibilidad de dar vida a las utopías de mejoras sociales soñadas por los europeos.

A la llegada de Traven a nuestro país, Tampico era el centro de la industria petrolera que, si bien controlada por empresas británicas y estadounidenses entre otras, empresas cuyo peso económico y político determinaba en buena medida el funcionamiento del Estado, encontraba un contrapeso en el movimiento de los trabajadores que luchaban por mejores condiciones de trabajo. El nuevo régimen posrevolucionario contaba con una constitución muy avanzada en cuanto a derechos obreros. Algunos remanentes de la organización norteamericana IWW – *Industrial Workers of the World*, proscrita en EEUU desde 1917–, se habían aliado en México con la Confederación Nacional de Trabajadores. En el Puerto, los empleados de las compañías petroleras hacían huelgas, que eran con frecuencia apoyadas por el gobierno regional.

A su vez, la capital del país era entonces el núcleo de la actividad revolucionaria nacional. La ciudad de México, en la década de los veinte, de acuerdo con el historiador Barry Carr (2011), era la más destacada entre una serie de centros urbanos que atraían a las corrientes radicales de todo tipo, entre otros, wooblistas⁷, socialistas, comunistas e intelectuales, así como

⁵ Véase Recknagel (2008: 119-123).

⁶ Véase Flores Magón (1912).

⁷ Militantes de la IWW- *Industrial Workers of the World*.

a los artistas de vanguardia. Por su parte, la izquierda mexicana, con la aportación de exiliados comprometidos con el cambio social,⁸ imprimía su sello a la cultura y al arte. El país entero emergía como un centro de promisorias mejoras para los habitantes marginados.

El autor anarquista, a su arribo, se instaló entre las marismas tropicales, en los alrededores de Tampico, en una vivienda miserable de las que allí llamaban "bungalows" y que él describía como "una choza indígena" (en Guthke 2001: 281), consistente en una ruinoso construcción sobre pilotes. En sus cartas de entonces se queja del aislamiento, de la falta de agua y luz eléctrica, del aire húmedo y caliente, del acoso de los mosquitos, de las arañas, de las enormes hormigas, de la amenaza de cercanos animales peligrosos como lagartos, jaguares, leones y víboras de cascabel. Pero al mismo tiempo aprecia y describe la belleza de la región.

Traven apenas podía sobrevivir entonces con diversos empleos ocasionales, entre ellos obrero del petróleo y pizcador de algodón, peón de granja, arriero, acumulando experiencias que luego relataría. Sin embargo, viajaba con frecuencia a Tampico y trataba con gente de izquierda, y se desplazaba asimismo a la capital.

Pese a padecer las difíciles condiciones cotidianas domésticas mencionadas, y la carencia de dinero, la bullente atmósfera del puerto, centro de la explotación petrolera en México, en especial las constantes luchas laborales y la actitud de las autoridades políticas que con frecuencia, reitero, era de apoyo a los trabajadores, despertaban el optimismo de Traven, tanto que Zogbaum llama a esta etapa de la vida del autor: "un revolucionario en el paraíso" (1992: 1-36).

Viaje al país del sol: un europeo frente a las culturas indígenas

En 1925, tal vez antes de la publicación de sus novelas escritas en México –la primera, *El barco de los muertos*, aparece en alemán en 1926–, el europeo había escrito a su editor proponiéndole "un libro de viajes y aventuras en México, con numerosas imágenes"; el centro generador sería el Estado de Chiapas. De finales de mayo a agosto de 1926, el llamado Traven Torsvan, que entonces se hacía pasar por noruego, tuvo la oportunidad de llevar a cabo su primera expedición a este estado, en calidad de fotógrafo, como miembro de la Comisión Científica Exploradora Dependiente de la junta Nacional Directora de la Campaña contra la Langosta. La comisión debía registrar la información necesaria sobre las regiones assoladas por la plaga. Pero los integrantes de la comisión, puesto que había entre ellos científicos sociales, y contaban con el

⁸ Algunos ejemplos: William Sprattling, Frances Toor, Anita Brenner, Tina Modotti, Edward Weston, Carleton Beals, Ella y Bertram Wolfe.

auspicio de diversas dependencias del gobierno, se proponían también visitar, a veces descubrir, los vestigios precolombinos de la región.⁹

El aventurero, después de un mes de viaje, se separó del grupo y se internó por su cuenta en la región chamula. Después de este viaje a la selva lacandona, donde el inmigrante llevó a cabo un registro de los acontecimientos y tomó muchas fotografías, realizó otros, ya fuera a caballo o a lomo de mula, acompañado de guías indígenas.¹⁰

La infinita curiosidad por conocer su tierra adoptiva impulsó a Traven, en las temporadas, cada vez más extensas, que pasaba en la Ciudad de México entre 1927 y 1929, a inscribirse en diversos cursos breves en la Universidad Nacional de México. Asistió a clases de español, escritura, fonética, arqueología, historia, geografía, literatura, folclor y problemas sociales de México.¹¹

El fruto inmediato del viaje inicial a Chiapas es el libro de viaje *Tierra de la primavera*, publicado en 1928 en su edición alemana, la cual incluía 64 páginas de fotos. Hubo otra edición alemana, con algunos cambios, en 1950. No se tradujo al español sino hasta 1996, en una edición que no aclara a cuál de las versiones germánicas corresponde, si bien por el tono entusiasta revelador de un primer descubrimiento, me inclino a pensar que se basa en la edición de 1928. Lamentablemente, la edición mexicana no reproduce las espléndidas fotografías, tomadas por el escritor, que ilustraban la original, y cuyo discurso tendría que compararse con el literario. Por fortuna, en 2016 el Museo de Arte Moderno en México presentó una interesante exposición sobre el artista que nos permitió contemplar las imágenes; y en el estupendo catálogo se reprodujeron algunas de ellas.

Tierra de la primavera: un modelo de libro de viajes

Tierra de la primavera –me refiero ahora y en adelante a la edición mexicana de 1996– es un volumen extenso, 32 capítulos distribuidos en 370 páginas. La extensión se relaciona con la voluntad del autor de ofrecer a los lectores europeos, que desconocían casi por completo a México, una imagen integral y verídica del país. Para cumplir su propósito, Traven Torsvan llevó al límite dos de sus tendencias escriturales, que a veces se complementan y a veces se contraponen: la mencionada intención totalizadora y esa pasión por el detalle que ha apuntado la investigadora Alejandra Pontzen.¹² El texto resultante de una meta tan desmesurada incurre

⁹ Véase Guthke (2001: 303-305).

¹⁰ Véanse Vos (1996: 253s.) y Saborit (2016: 39s.).

¹¹ Véase Guthke (2001: 301-303).

¹² Véase Pontzen (2014: 118).

sin duda ocasionalmente en contradicciones. Otro conflicto enfrentado por el autor a lo largo de su viaje fue la lucha entre su credo y su experiencia en la selva –comenta Saborit.¹³

Un texto inusitado en la trayectoria de Traven, por su sedicente carencia de ficción, contiene por supuesto una dosis de ella. Es una narración construida sobre la sinécdoque: Chiapas representa al país entero. No parece que Traven haya empleado esta figura como recurso literario, sino porque estaba convencido de la equivalencia. Además, echando mano de la hipérbole, llega a afirmar que en esta región se encuentra el principio de la civilización de toda la humanidad. Así, comienza el texto:

De las treinta entidades que componen los Estados Unidos Mexicanos, Chiapas es la más meridional. Puede considerársele en varios aspectos, como una imagen a escala de todo el país. En Chiapas coinciden todas las características geográficas de México, sus diversas condiciones climáticas, razas y periodos de desarrollo cultural y civilización [...] Las imponentes ruinas de Palenque, formadas por los grandiosos restos de palacios y templos, así como los vestigios de otras antiquísimas ciudades, ya extintas, abandonadas u olvidadas [...] son prueba de que alguna vez hubo en Chiapas una cultura altamente desarrollada y libre de toda influencia asiática o europea [...] Quizá con el tiempo se concluya que es en Chiapas donde deben buscarse los comienzos de la civilización y la cultura humanas (Traven 1996: 23).

Habría que apuntar que *Tierra de la primavera* propone un modelo de libro de viajes. Muchas veces compara su testimonio con el de otros visitantes para reafirmar la autenticidad del suyo. Considera que tal autenticidad, su verdad, es indispensable para hacer justicia al conocimiento del país. Por citar un ejemplo, después de documentar cómo en México haciendas, empresas y restaurantes están en manos de extranjeros, afirma que los observadores preguntarían "¿qué es lo que el mexicano hace en su país?" y apunta varias posibilidades. Una de ellas es que la respuesta de los extranjeros sea hacer chistes sobre el país y su gente:

el mexicano fábrica pulque y tequila para envenenar a sus compatriotas o bien jugó a la lotería y está esperando el premio gordo. El chiste más popular dice que el mexicano se dedica a armar la Revolución, sin la cual no podría vivir el país. (Traven 1996: 348)

Y, como en todos los casos, el escritor pasa de la generalización a los ejemplos concretos:

Cierto periodista estadounidense viajó a México para informar a su patria la verdad de los hechos [...]. Pasó unas tres semanas en México antes de regresar para dar a conocer, en el curso de otras diez semanas la "verdad sobre México". También él señaló que en México todas las empresas lucrativas se hallan en manos de extranjeros. Contestó de la siguiente manera la pregunta de qué hace el mexicano: se coloca mitad a la de la calle y grita "¡Viva México!". Y todos los lectores afectados de pereza mental que lo leían, sin oportunidad de viajar personalmente a México para ver si era cierto, se daban por satisfechos con esta respuesta y concebían respecto al mexicano la imagen deseada por los imperialistas estadounidenses (Traven 1996: 348).

¹³ Véase Saborit (2016: 46).

Y este viajero paradigmático rebate las otras visiones con sus argumentos:

Responderé a la pregunta con otras: ¿Quién extrae el oro, la plata, el cobre y el plomo de las minas de los extranjeros? ¿Quién recoge el algodón, el café y el cacao bajo el abrasador sol tropical? ¿Quién construye las carreteras, los caminos y las vías del ferrocarril en el calor infernal de las regiones tropicales? ¿Quién expone su cuerpo y salud en la lucha contra la espantosa y despiadada peste de insectos en las selvas y los páramos, a cambio de un peso o a veces sólo 50 centavos diarios? (Traven 1996: 348)

Y después de una extensa serie de preguntas, en el mismo tenor, concluye:

El proletario mexicano, el indígena de México. No tienen tiempo para pararse a la mitad de la calle a gritar "¡Viva México!" Si lo hiciera, no habría extranjeros en el país, pues no podrían ganar nada. Estos proletarios [...] constituyen el 90% de la población mexicana, si no es que el 95% (Traven 1996: 348).

El fragmento citado es representativo de la toma de posición a favor de México que el escritor mantuvo siempre. Deja ver asimismo los procedimientos expositivos constantes en el libro: la observación personal, generalizaciones, refutación de otras miradas, anécdotas vividas o escuchadas.

Así, a través de una lente condicionada por su situación y su formación, a la vez ideologizada y afectiva, siempre con la certeza de la verdad, el viajero asume la tarea, por definición imposible, de inventariar prácticamente todo lo que encuentra en el país. Cuenta en forma más o menos cronológica lo que ve, escucha y siente sobre numerosos temas: el paisaje, el clima, la geografía política, el número de habitantes de cada pueblo, las construcciones humanas –como haciendas, carreteras y vías férreas, los sistemas de gobierno, la educación, la institución religiosa. Presta una atención privilegiada al lenguaje. Así, por ejemplo, él, que se había asomado al estudio del tzotzil, está consciente de que los indios no pueden comunicarse entre ellos a través de sus propias lenguas. Insistir en que las conserven y fomentar su literatura le parece "reaccionario" y algo que obedecería sólo a "razones sentimentales". Sugiere que aprendan y compartan no un "idioma artificial", sino una de las "grandes lenguas vivas y dominantes", el español o el inglés (Traven 1996: 65). Dice de los indígenas "su patria se encuentra ahí donde le va bien" (Traven 1996: 71).

Intenta identificar cada grupo indígena, se refiere a los nahuas, los quichés, los mames, los cakchiqueles, los chanabales, los choles, los tzeltales, los chiapa, los zoques, los tzotziles y los nahua-tzotziles.¹⁴

Pero no se limita a hacer la crónica del presente, de describir su apariencia física, vestimenta, habitación, como hace en sus fotografías, sino que, llevado por su vocación antropológica e histórica, da cuenta de sus costumbres laborales y alimenticias, religiones, ceremonias,

¹⁴ Véase Traven (1996: 55-57).

prácticas. Quiere describir a la diversa población de cada zona en el movimiento de su historia. Así llama "naciones" a los grupos citados y afirma que todos "proceden de la gran nación maya de la antigüedad, cuyos descendientes de raza bastante pura, aún pueblan la península de Yucatán" (Traven 1996: 62). Recordemos que la idea del determinismo de la raza era bastante común en la cultura mexicana de la época.

En cada descripción, en cada imagen, en cada anécdota, la observación es sólo el punto de partida para reflexionar y exponer ideas sobre la historia de México, sobre su presente y su futuro, incluyendo por supuesto la Revolución –como apunta Guadalupe Nettel.¹⁵

Importante asimismo es el hecho de que el autor no limita su inventario al mundo material, sino que trata también de comprender y consignar el "mundo interno" de los indios, "sus intuiciones y temores", observa Nancy Sanciprian (1991: 77).

El hilo conductor del texto es, reitero, la presencia indígena. Esos seres humanos y esas culturas que, considerados bárbaros, para Traven representan la posibilidad de una civilización más humanizada, en tanto que considera que la decadencia de la civilización europea es indiscutible.

Define como indígena a "quienes por su idioma, modo de vida y ocupación se distinguen claramente de los obreros industriales urbanos" (Traven 1996: 33). A su vez, estos se componen de indígenas puros y de mestizos. Los indígenas se articulan a lo largo de todo el texto con dos elementos imprescindibles, la unión con la tierra y el concepto de comunidad.

En este texto, su hipótesis generadora en cuanto a la historia reciente es que los indios habían padecido intensa explotación bajo el Antiguo Régimen, pero la Revolución de 1910 les había proporcionado un nuevo espacio de libertad que les permitía mantener sus usos y costumbres.

Así afirma:

Al finalizar la Revolución los grandes terratenientes debieron devolver a los indígenas todas las tierras que, desde épocas remotas, pertenecieron a éstos bajo el régimen comunal. Tal restitución fue lo que hizo realmente libres e independientes a los indígenas, porque sin independencia económica, la libertad no es tal sino, en el mejor de los casos, un gorro frigio que en invierno no calienta ni las orejas. En la actualidad cada familia indígena dispone de cierta extensión de tierra (Traven 1996: 35).

Ciertamente muchas haciendas fueron expropiadas por la Revolución y repartidas como ejidos (propiedades comunales). Pero Traven, deslumbrado por el mito de los insurrectos que tomaron el poder, no toma en cuenta entonces –lo haría años después– que al mismo tiempo que los gobiernos daban o aparentaban dar cumplimiento a ancestrales demandas indígenas, desarrollaban una política represiva contra los luchadores agraristas independientes (como

¹⁵ Véase Nettel (2010).

Emiliano Zapata). Cuando el fugitivo militante llegó a tierra mexicana, el presidente de la República era Plutarco Elías Calles, quien sin duda tenía una política agrarista, y repartió muchas más tierras que los anteriores gobernantes – documenta Enrique Krauze.¹⁶ Calles pretendía apoyar las pequeñas y medianas parcelas dividiendo algunas haciendas e incluso los ejidos. Traven se admira de la política agraria presidencial y observa que fue por falta de una cultura adecuada, en los estados del sur del país, que pese a los beneficios obtenidos, descendió la producción agrícola y aumentó la pobreza; a diferencia de lo ocurrido en los del norte.

El historiador Carr, en el prólogo a la biografía de Zogbaum, sostiene que *Tierra de la primavera* es un texto de propaganda, apenas disfrazada, del presidente Plutarco Elías Calles, al que Traven presenta como el arquitecto de la clase trabajadora y el padre de una nueva síntesis nacionalista de la cultura indígena y la proletaria.¹⁷ En mi opinión, el escritor nunca alabó a ninguna autoridad a menos que estuviera convencido de su desempeño. En efecto, además de la política agraria de Elías Calles, admiraba su fomento a la educación (pues el presidente incluso había sido maestro de primaria), su anticlericalismo, su anticapitalismo. Más que algún intento propagandístico, el texto de Traven es prueba de su mencionada fascinación inicial por la Revolución. Y sin duda, también era un poco víctima de sus propios mitos, pues estaba convencido de que los gobernantes mexicanos tenían en sus venas sangre india, lo cual impedía que pudieran apoyar al capitalismo.¹⁸ La identificación, compartida por muchos intelectuales progresistas del momento, entre indígenas y proletarios orientaba sus hallazgos.

Una y otra vez, en relación al trabajo agrario, al aprendizaje, a la organización social, a las relaciones humanas, insiste Traven en que el espíritu de comunidad rige la vida de los indígenas. Un espíritu que les era inherente desde antes de la conquista española y en el cual no ha tenido nada que ver el comunismo moderno: "los indígenas, excepto cuando trabajan como obreros en las ciudades, no saben nada de socialismo, comunismo o bolchevismo" (Traven 1996: 37). Por su parte, los obreros industriales son incapaces de adaptarse a vivir en una comuna, pues la existencia cotidiana es dura. Sólo puede habituarse a esta vida quien ha nacido en una comuna. La experiencia de Chiapas le hizo entender, dice, que los comunistas deben "arrojar sus doctrinas dogmáticas al basurero" (Traven 1996: 37, 232-234).

Una de las contradicciones fundamentales de Traven en *Tierra de la primavera* es la exaltación de la vida indígena, primitiva y comunitaria, y al mismo tiempo el elogio de la gran industria estadounidense: "en la actualidad sólo la gran industria brinda el marco adecuado para

¹⁶ Carranza repartió el 4%, De la Huerta el 3%, Obregón el 31%, y Calles el 62%. Véase Krauze (1977: 115).

¹⁷ Véase Zogbaum (1992: X).

¹⁸ Véase Zogbaum (1992: 60).

desarrollar la civilización, en el ámbito agrícola como en todos los demás. Así pasa en Estados Unidos" (Traven 1996: 361). Con múltiples oscilaciones entre rechazar y anhelar para México el progreso, en algunos pasajes parece encontrar la solución:

Para convertirse en una potencia moderna, México no debe imitar a nadie sino crear algo nuevo, poner énfasis en su carácter distintivo y ser más moderno que todos los demás. Tiene que inventar y aplicar estructuras económicas más novedosas y actuales. No hace falta concebir muchos elementos nuevos. Lo único que se necesita es revivir las altamente desarrolladas formas de cooperación solidaria entre todo el pueblo –que los indígenas del Perú y del propio México manejaban mucho antes de la llegada de Colón– y casarlas con los modelos de organización surgidos del gran y avanzado sistema de producción capitalista de los Estados Unidos (Traven 1996: 364).

Así, una vez más, el futuro del país residiría en un sistema capitalista pero conservando "las altamente desarrolladas formas de cooperación solidaria entre todo el pueblo" de sello prehispánico. Creo que no es exagerado decir que la reflexión específica sobre la tierra y el sentido comunitario son las mejores enseñanzas de la vida indígena al escritor. Para Carr, el paso de Ret Marut a Traven está señalado inclusive con un cambio en el pensamiento anarquista del militante. Informa el historiador que en Múnich, Marut era una autoridad en el pensamiento de Max Stirner, y compartía su anarquismo individualista y la desconfianza en las masas. Después de entrar en contacto con el mundo indígena se convirtió en un anarco-sindicalista, interesado en la acción comunitaria.¹⁹

Muchos estudiosos se han ocupado de la comparación entre el pensamiento de Traven y el de Stirner. No entro ahora en el tema, salvo para recordar un artículo del más significativo representante anarquista mexicano en los tiempos de la revolución, Ricardo Flores Magón. Bajo el título 'El pueblo mexicano es apto para el comunismo', el dirigente publica algunas reflexiones que guardan en términos generales bastante similitud con las propuestas de Traven. Transcribo algunos fragmentos:

En México viven unos cuantos millones de Indios, que hasta hace veinte o veinticinco años vivían en comunidades, poseyendo en común la tierra, las aguas y los bosques. El apoyo mutuo era la regla en esas comunidades, en las que la autoridad sólo era sentida cuando el agente de la recaudación de rentas hacía su aparición periódica o cuando los rurales llegaban en busca de varones para hacerlos ingresar a la fuerza al ejército.

En estas comunidades no había jueces, ni alcaldes, ni carceleros, ni ninguna polilla de esa clase. Todos tenían derecho a la tierra, al agua para los regadíos, al bosque para la leña y a la madera para construir sus jacales. Los arados andaban de mano en mano, así como las yuntas de los bueyes. Cada familia labraba la extensión del terreno que calculaba ser suficiente para producir lo necesario, y el trabajo se escarda y de levantar las cosechas se hacía en común, reuniéndose toda la comunidad hoy, para levantar la cosecha de Pedro,

¹⁹ Véase Zogbaum (1992: XXI).

mañana para levantar la de Juan y así sucesivamente. Para fabricar un jacal, ponían manos a la obra todos los miembros de la comunidad (Flores Magón 1911).

Algunos historiadores han comprobado que muchos pasajes de *Tierra de la primavera* no corresponden a la realidad. Yo tendería a concordar con Jan de Vos, uno de los grandes especialistas en la historia de Chiapas, quien afirma que tanto en el libro de viajes como en varias novelas "Traven utiliza el material [...] de manera muy libre, como novelista que es y quiere ser, no como historiador" (Vos 1996: 255).

Sin embargo, el propio Traven, con el correr del tiempo y la mayor compenetración con la vida en México, se dio cuenta de que este libro lucía un tanto repentista, adolecía de un exceso de generalizaciones e incurría en observaciones falsas, de ahí que no se esforzara en procurar reediciones.²⁰ Con los años y los hechos comprendió el autor que sus impresiones iniciales sobre la insurrección de 1910 habían sido un espejismo. Se fue desencantando de la revolución institucionalizada, de los sindicatos obreros que devinieron instrumentos del poder estatal, de las reformas agrarias, de las políticas educativas. Y sobre todo, lo que más le importó siempre, la situación de los indígenas no había mejorado. Hacia 1930 su optimismo se había esfumado por completo.²¹ El desencanto del militante es evidente en libros posteriores, por ejemplo los que constituyen el "Ciclo de la caoba".

La conclusión del libro es, en mi opinión, perfecta: el viajero y su "mozo", llamado Felipe, chiapaneco, bilingüe, con experiencia como arriero, cargador y vendedor de loza, y gran conocedor de la región, se despiden. El europeo y el mexicano se habían cobrado afecto y cada uno reconoce la importancia del otro en el viaje y en la vida:

[Felipe] – Quiero decirle todavía, patrón, que en mi vida había pasado un rato tan bonito como al hablar con usted. Veré muchas cosas de manera muy distinta que antes, porque aprendí mucho.

[Traven] – Yo también veré muchas cosas de manera muy distinta que antes, Felipe, de eso puede estar seguro –contesté–. Su bella tierra me ha enseñado más de lo que sabía. Es un lugar en el que se pueden conocer todas las cosas y toda la sabiduría del mundo (Traven 1996: 370).

Pienso que, si bien con nuestra actual perspectiva histórica podemos señalar los errores en *Tierra de la primavera*, muy explicables en ese momento, hay un fondo de verdad en el discurso fotográfico que no ha sido estudiado comparativamente con el texto, al menos por los mexicanos. Se trata de una tarea pendiente.

²⁰ Véase Zogbaum (1992: 81).

²¹ Véase Zogbaum (1992: 107).

Finalizo apuntando un detalle que me parece fundamental en *Tierra de la primavera*. El discurso se genera en una continua confrontación entre lo que el narrador, hablante en primera persona, identifica como "propio" –hombres y mujeres, paisajes, raza, cultura, historia– y lo que considera definitorio de "el otro", a través de una radical toma de partido afectiva por "el otro", como hemos visto. En esta dinámica, e impulsado por su entusiasmo, el narrador, muchas veces, y casi desde el inicio del texto, pasa sin transición de emplear la tercera persona a expresarse en primera, en un proceso donde poco a poco él mismo se va asumiendo como "el otro", por ejemplo:

[E]n México el ser humano se dedica también a construir, construir y construir, de manera incansable, tenaz y paciente [...]. Esta perseverancia tenaz en construir bajo el ardiente sol tropical [...] produce un nuevo tipo de hombre. Aún somos muy jóvenes en América, sujetos a todos los errores, insuficiencias y vicios propios de la juventud. Por otra parte, rebosamos de toda la energía, iniciativa y prodigiosa fe que también la caracterizan [...]. Somos el mañana (Traven 1996: 24s.).

Bibliografía

BARTRA, Armando (2011): *Tiempo de mitos y carnaval. Indios, campesinos, revoluciones de Felipe Carrillo Puerto a Evo Morales*. México: Partido de la Revolución Democrática/Ítaca.

CARR, Barry (2011): 'La ciudad de México: Emporio de exiliados y revolucionarios latinoamericanos en la década de 1920'. En: *Pacarina del Sur*, 9, octubre-diciembre. <http://www.pacarinadelsur.com/home/mallas/338-la-ciudad-de-mexico-emporio-de-exiliados-y-revolucionarios-latinoamericanos-en-la-decada-de-1920> [11.03.2020].

FLORES MAGÓN, Ricardo (1912): 'Solidaridad Internacional'. En: *Regeneración*, 79, 2 de marzo. <http://archivomagon.net/wp-content/uploads/e4n53.pdf>. [11.03.2020].

FLORES MAGÓN, Ricardo (1911): 'El Pueblo Mexicano es Apto Para el Comunismo'. En: *Regeneración*, 53, 2 de septiembre. <http://archivomagon.net/wp-content/uploads/e4n79.pdf> [11.03.2020].

GUTHKE, Karl (2001): *B. Traven: biografía de un misterio*. Traducido por Angelika Scherp. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

KRAUZE, Enrique (1977): *La reconstrucción económica, vol. 10 de la Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1924-1928*. México: El Colegio de México.

Museo de Arte Moderno (ed.) (2016): *B. Traven*. México: Museo de Arte Moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes.

NETTEL, Guadalupe (2010): 'La ilusión de primavera'. En: *Letras Libres*, 31 de diciembre. <http://www.letraslibres.com/mexico/la-ilusion-la-primavera>. [11.03.2020].

PONTZEN, Alexandra (2014): 'De Múnich a Chiapas. B. Traven y su ciclo novelesco *Caoba*'. Traducido por Valérie Ley / Lydia Ávila Tejedor. En: Kristine Vanden Berghe (ed.): *La Revolución mexicana. Miradas desde Europa*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 113-125.

RECKNAGEL, Rolf (2008): *Insaisissable. Les aventures de B. Traven*. Traducido por Adèle Zwicker. Montreuil: L'Insomniaque.

SABORIT, Antonio (2016): 'Esquemas para una expedición'. En Museo de Arte Moderno (ed.) *B. Traven*. México: Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes), 37-74.

SANCIPRIÁN, Nancy (1991): *B. Traven en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

TRAVEN, B. (1996 [1928]). *Tierra de la primavera*. Traducido por Angélica Scherp. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

VOS, Jan de (1996): *Oro verde. La conquista de la Selva Lacandona por los madereros tabasqueños 1822-1949*. México: Fondo de Cultura Económica.

ZOGBAUM, Heidi (1992): *B. Traven: A Vision of México*. Wilmington: Scholarly Resources Inc.

Portugal, Brasil y México en una nuez: estrategias de personalización en tres retratos transatlánticos de literaturas nacionales (Álvares de Azevedo, Juan Valera, José Zorrilla)

Roger Friedlein
(Ruhr-Universität Bochum)

I.

Una pieza central y de las más conocidas del mosaico decimonónico de interrelaciones de México y el Mundo, en este caso España, es la obra mexicana de José Zorrilla. Durante sus once años de permanencia en México, el poeta romántico de Valladolid no sólo escribió su ensayo *México y los mexicanos*, sino una serie de poemas largos relacionados con el país, entre ellos *El drama del alma* – poema que todavía hoy consigue embarazar a los lectores por su posicionamiento radicalmente maximilianista.¹ Sin embargo, la posición de Zorrilla de cara a México, los mexicanos y sobre todo la literatura mexicana es intrincada, a veces contradictoria, pero en general marcada por un paternalismo que, visto desde la perspectiva de hoy, resulta difícil de aceptar. La edición impresa de referencia de *México y los mexicanos* es de Conaculta (2000); originalmente el texto estaba insertado en *La flor de los recuerdos*, un álbum de más de 500 páginas memorialísticas, muy misceláneas, incluyendo varios poemas largos, así como cartas y, entre éstas, el ensayo sobre la literatura mexicana que Zorrilla dirige a Ángel Saavedra, Duque de Rivas. *La flor de los recuerdos* se consulta online;² y también el largo poema autobiográfico y maximilianista *El drama del alma*. Si entre los mexicanistas llegara el momento de retocar las cuestiones de percepción mutua entre Zorrilla y sus compañeros de gremio mexicanos, casi inevitablemente se acabaría comentando la personalidad y psicología del autor en cuestión. El tema de este artículo, sin embargo, no será propiamente el encuentro de Zorrilla con los mexicanos, sino el análisis comparativo de tres textos de formato sorprendentemente parecido. Los tres fueron escritos en momentos casi simultáneos, son retratos de países y sus literaturas nacionales, salieron de la pluma de autores literarios y tienen una perspectiva transatlántica.

José Zorrilla –todavía antes de ser nombrado director de lo que iba a ser un Teatro nacional y sólo llegó a ser teatro de corte del efímero Emperador– publica su reseña de la literatura

¹ Véase Zorrilla (1867).

² Véase Zorrilla (1855-1857).

mexicana en la segunda parte de *La flor de los recuerdos* (1855-1857), con fecha de 1857. Por su parte, Juan Valera, el novelista, presenta por primera vez la literatura de Brasil a los lectores hispanohablantes en su ensayo 'La poesía del Brasil'. Además de este texto, cuentan entre las famosas *Cartas de América* del mismo autor otros dos retratos, dedicados a la literatura de Chile y Ecuador. Éstos, sin embargo, fueron escritos decenios más tarde. 'La poesía del Brasil', en cambio, se publica en la *Revista española de ambos mundos* en el año de 1855. Los dos se completan a formar una trilogía de retratos con el ensayo 'Literatura e civilização em Portugal' del entonces jovencísimo autor brasileño Álvares de Azevedo, quien, en sentido transatlántico inverso, reseñara en un manuscrito de 1850 (publicado póstumamente) la literatura de Portugal desde São Paulo –tres textos con formato muy parecido y una casi coincidencia temporal:

Álvares de Azevedo (2016): *Literatura e civilização em Portugal*. Ed. de Roberto Acízelo de Souza, Rio de Janeiro: Editora Caetés, [ms. 1850].

Juan Valera (1855): 'De la poesía del Brasil'. En: *Revista española de ambos mundos*, 3, 175-188 (cap. I-II) y 618-633 (cap. III-V).

José Zorrilla (1855-1857): 'México y los mexicanos'. En: *La flor de los recuerdos*, México: Imprenta del Correo de España, 375-534.

En este contexto, el título del presente artículo 'Portugal, México y Brasil en una nuez' quiere echar un guiño de admiración hacia Alfonso Reyes, cuyos dos retratos 'México en una nuez' y 'Brasil en una castaña' se inscriben en el mismo género que sus predecesores de la década de 1850. Aunque el conjunto aumentado por los dos artículos de Reyes merecería una mirada comparatística, vamos a limitarnos a analizar los tres textos decimonónicos.

II.1 Álvares de Azevedo: 'Literatura e civilização em Portugal'

Cuando Álvares de Azevedo –cuyo nombre de pila, Manuel Antônio, suele ser eludido– escribe en el São Paulo de 1850 su ensayo sobre la literatura portuguesa, todavía es un joven de 19 años. Infelizmente, fallece antes de cumplir sus 21 años de edad, pero ocupa hoy, sin embargo, con sus poemarios publicados póstumamente, un lugar respetado entre los nombres importantes de la segunda generación de autores del Romanticismo brasileño, los llamados *ultrarrománticos* (donde 'ultra' se entiende como intensificador). 'Literatura e civilização em Portugal' es el único de los tres textos objeto de este artículo que no fue escrito en el contexto de un viaje: Álvares de Azevedo no tuvo tiempo de conocer las regiones sobre cuyas literaturas escribe.

Su ensayo se divide en dos partes; la primera, el así llamado 'prólogo', ocupa la primera mitad y establece un tipo de discurso muy característico que se mantiene incluso en el principio

de la segunda mitad del texto, dedicada a Portugal. En ese prólogo Álvares de Azevedo presenta cuatro civilizaciones oriundas del Viejo Mundo que parecen, vistas desde el São Paulo de 1850, igualmente lejanas: la civilización nórdica antigua, la árabe, la hindú y, ya dentro del capítulo portugués, la civilización ibérica antigua. Son presentadas de una manera estilísticamente llamativa. Así, en la parte nórdica, Álvares de Azevedo introduce el tema de las literaturas nórdicas sirviéndose de la idea en principio no poco común de que la civilización del antiguo Norte de Europa, como otras, fue marcada por los efectos de su clima nebuloso e invernal:

As literaturas do Norte, onde as brumas das noites de inverno se alongam no ascuar como as sombras dos heróis dos tempos idos, onde a cerração pende suas roupas brancas nas ramagens desnudas e negras, como sombras melancólicas, à maneira dos lêmures do gentilismo romano, ressentem-se do clima nevado e desse imaginar nevoento das fronteiras caídas na spleenética monotonia daqueles invernos [...] (en Acízelo de Souza 2016: 33s.).

El editor del texto comenta la rareza de la palabra 'ascuar' y anota debidamente con explicaciones los 'lêmures' y el adjetivo 'spleenético' –hasta aquí la imaginería del estilo de Álvares de Azevedo todavía no sale de lo esperado en un autor *ultrarromántico*. A continuación, sin embargo, se deleita en un exotismo onomástico que no obedece a ningún imperativo heurístico y parece no conocer límites:

E além o freixo Yggdrasil, banhado pelas caudais das Nornas, estende sua tríbraca raiz ao Nifleheim do dragão Nidhoggr, à cisterna de Mimir e ao país de Ases; e, à sombra dele, Urd, Werdandi e Skuld – o passado, o presente e o porvir –, as três Nornas, como as Parcas pagãs fiando a vida do homem. E o Válala se atavia edênico com seus 432 mil Einherias, os campeões de Vigrid, com as taças cheias do leite de Heidrun, derramado pelas guerreiras Valquírias [...] E lá no fundo o Naflegar fúnebre, com os gigantescos remadores do Hrym, adormecidos à guarda do acordar do corno de Gallar nos lábios sonoros de Heimdall, quando Surt, o negro, com sua túnica de chamas, lançar-se à frente dos filhos de Muspelsheim, pela ponte vacilante do Bifrost, e a pugna titânica bracear no eritema de sangue, quando o mundo findar-se nesses afogos rubros, como nos vaticínios do Apocalipse, do Zendavestá e dos Vedas índios (en Acízelo de Souza 2016: 36-38 [subrayados míos]).

Toda la nomenclatura nórdica que aquí se despliega es real y –al igual que la de las otras tres civilizaciones que le siguen a continuación– documentable, y ha sido documentada: la edición del breve texto, que enfrentó Roberto Acízelo de Souza en 2016, lleva 712 notas de pie de página. A pesar de su densidad terminológica, el texto mal cumpliría una misión informativa. Los nombres y las imágenes apenas se articulan y más bien se acumulan; la profusión de nombres extraños desvía la atención del lector hacia las calidades sonoras del texto y la construcción de un mundo de fantasía. La terminología aparentemente sobrancera motiva incluso al mismo editor del texto a no ahorrar críticas al autor que edita. Entre ellas, está el punto que Álvares de Azevedo, con su corta edad, no podía conocer el significado de los textos

y el sinfín de nombres que menciona, ni podía presumir que su lector sería capaz de asimilarlos.

Dice el editor:

Assim, por meio de períodos longos e tortuosos, além de inflados de erudição superficial, o texto projeta uma geografia e uma história míticas, engendrando espaços e tempos diversos mediante seleção e acúmulo de lugares-comuns do repertório romântico, instrumentalizados para a estilização de estereótipos (Acízelo de Souza 2016: 17).

El lector navega en un "fluxo discursivo oceânico e instável" (18-19), en palabras de Acízelo, con el que se configura un exotismo geográfico e histórico, referido a las civilizaciones nórdica, árabe e hindú en el prólogo, e ibérica antigua en la primera parte del cuerpo del texto:

Eram as rochas negras a prumo de Calpe e Ábila, que aí assestara colunas a todo o porvir, margem a margem do *Fretum Gaditanum*, a mão do Alcida, com a inscrição funda 'non plus ultra'; e pelos longes dessa Península, na ria do Tagus, uma aldeia, dita pelas tribos 'do Endovélico', criada per esse grego vagabundo que um mendigo de Esmirna erguera em pedestal imorredoiro, laureado de glórias pelas révoras de todo um viver humanitário (en Acízelo de Souza 2016: 55s.).

Reconocemos que Álvares de Azevedo evoca en este pasaje las columnas del Estrecho de Gibraltar, legendariamente erigidas por Hércules, y la fundación igualmente legendaria de Lisboa por Ulises, pero estas evocaciones no obedecen en primer lugar a una función referencial, sino a la función poética del lenguaje, constituyendo una poeticidad que se basa en una sinonimia erudita, de tendencia culteranista, para crear imágenes y hacerle experimentar al lector la grandiosidad de los objetos por la grandilocuencia del lenguaje. Se podría hablar de una estetización o poetización del saber, concretamente en el sentido de un *experientialismo* entusiasta, cuyo objetivo no reside en *aprender* nada sobre las civilizaciones evocadas, sino en *experimentarlas*. Ciertamente ese tipo de discurso experiencialista no carece del todo de efectos didácticos secundarios, pero en cualquier caso éstos no consisten en la asimilación de los contenidos concretos por el lector.

A continuación de esta parte introductoria mítica Álvares de Azevedo se dedica a la literatura portuguesa propiamente dicha e identifica en ella una primera fase llamada *heroica*, que corresponde *grosso modo* al Renacimiento, y una segunda fase llamada *negra*, que tiene su epicentro en el periodo contemporáneo al autor. En este panorama de época surgen tres poetas de genio: António Ferreira, Luís de Camões y Bocage. En sus personajes, y no en sus textos, Álvares de Azevedo identifica los rasgos que se esperan del poeta romántico maldito. En ambas partes del ensayo el objetivo del discurso es la identificación del autor y del lector con sus objetos de conocimiento: hay que vivir lo distante y lo exótico, e identificarse con los poetas únicos en su genialidad. El autor anula las distancias entre él y su objeto de conocimiento, y el lector será llevado a revivir esa experiencia personal que el texto le propone. Ese tipo de

romanticismo entusiasta será el objeto de crítica y menosprecio, no sólo del posromántico Juan Valera, sino también del mismo Zorrilla, quien es considerado, junto con el destinatario de su carta sobre México, el Duque de Rivas, como un personaje-clave para la introducción del romanticismo en México.

II.2 Juan Valera: 'De la poesía del Brasil' – crítica del exotismo e ironización

El ensayo de Juan Valera sobre el Brasil y su literatura empieza con una introducción narrativa situada en el momento de la llegada del diplomático y novelista a Brasil a bordo del vapor transatlántico.

Embriagado con esto, por poca imaginación que el viajero posea, [...] se figura en lo pasado uno de los descubridores primeros de aquellas vastísimas regiones, y las puebla á su antojo [...] no sólo de pájaros admirables, de raros cuadrúpedos, de terribles reptiles y mariposas de mil colores y formas, sino que pone allí y coloca, según mejor le viene en voluntad, tribus feroces de hombres selváticos, y les oye hablar en sus propios, diversos é innumerables idiomas, y piensa ya que apenas toque á tierra le saldrán á recibir los tupusambas, los tamoyos y los guaraníes, invocando á Tupán [...] (Valera 1927: 82).

Pero apenas el lector se ha instalado cómodamente en la evocación de un Brasil lujuriente en su vegetación y sensual en sus habitantes, nos avisa Valera que el lector tendrá que imaginarse estas experiencias apenas en algunos compañeros de viaje, menos avisados que el autor:

Algo de esto, fuerza es confesarlo, les pasó por la mente á los que conmigo venían [...] muchos notaban con dolor la falta de color local, y hubieran deseado ver al menos un par de salvajes, macho y hembra, con su canitar, enduape y arasoya correspondientes, en el sombrero, pantalones y enaguas que por aquí se usan y que allí encontramos en uso casi enteramente como por aquí (Valera 1927: 83).

Rápidamente se instala un tono de fina ironización y de distanciamiento hacia quienes practican el exotismo, sean algunos de los compañeros de viaje, sean los autores que escribieron sobre el país y celebran su naturaleza grandiosa, desconocida y mítica.

Todo lo cual [...] concurre con las pompas de aquella naturaleza virgen á acalorar la imaginación de los brasileños y á predisponerlos notablemente para la poesía (Valera 1927: 89).

La ironización de la idea romántica de la determinación del hombre y su arte por el clima de su tierra se hace perceptible cuando a continuación Valera afirma que él, en cambio, durante los dos años de su permanencia, apenas había pasado más allá de los alrededores de la ciudad y, por lo tanto, se había mantenido muy al margen de las experiencias exquisitas que esta naturaleza hubiera podido haberle brindado:

No he visitado ni la catarata de Paulo-Alfonso en el río de San Francisco, ni el lago de las perlas, ni el distrito de los diamantes; no he bebido la leche del *palo de leche*, que es mejor que la de vacas, ni el vino de *palo de borracho*, que es mejor que todos los demás vinos (Valera 1927: 91).

Al pueblo brasileño, en cambio, la naturaleza que Juan Valera no vio le dispone para las artes:

El pueblo brasileño, maravillosamente dispuesto á admirar todo lo bello y lo sublime; alegre, festivo y apasionado; amigo de los placeres del espíritu; sensible á la hermosura de aquella rica naturaleza que le rodea y recibiendo de ella inspiraciones, es un pueblo artista y muy singularmente enamorado de la música y de la poesía, artes en que vence y sobrepuja á todos los otros pueblos americanos (Valera 1927: 94).

Esta disposición natural, aunque en principio admirable, no tarda en producir algunos efectos de sobredosis en las damas del país:

Todas las damas cantan, más o menos bien, y es un desatino el que tienen por estar siempre cantando. [...] Entretanto, se canta tan sin tregua y tan desaforadamente, que es menester ser gran devoto de la música para no hartarse. [...] La afición á la poesía no es menos grande entre los brasileños [...] Todas las señoritas tienen álbum en el Brasil, y en el álbum tienen en verso, si son medianamente hermosas, todo el fuego y todas las dulzuras que Erato puede inspirar bajo el sol de los trópicos (Valera 1927: 94-96).

La carga irónica disminuye cuando, en la parte central y final del texto, Valera se ocupa de los dos poemas épicos que ostenta la literatura brasileña anterior al siglo XIX y que ocupan el grueso del artículo. Son las dos obras de más peso que produjo la literatura brasileña hasta aquel momento y Valera evita tener el mal gusto de ironizar abiertamente respecto de *Caramuru* de Santa Rita Durão y *O Uruguai* de José Basílio da Gama. Sin embargo, también en estos pasajes se transluce la ironía cuando Valera relata *in extenso* las tribus componentes de un ejército indio en el poema Rita Durão, cada una caracterizada por un único o un par de elementos cuyo exotismo –"prolongadísimas orejas"– ya se tornó tópico y provocador de la fina sonrisa que el artículo se propone causar en su lector implícito:

Numerosísimo y espantoso es el ejército que manda Jararaca. Allí vienen los margales, que se pintan de negro la frente y se adornan con collares de dientes de los enemigos que matan; los ovecotes, de los cuales ha de estar siempre á treinta pasos de distancia el que no quiera que se le traguen y devoren vivos; los maques, grandes cultivadores de mandioca; los petiguales, con lanzas de palo de hierro; los carijos, las cabezas cubiertas de láminas de oro y pendientes de los horadados labios ricos diamantes, rubíes y zafiros, de que tanto abunda su tierra; los de Agirapiranga, diestros en el manejo de las flechas y bebedores de sangre humana; los itatís, sordos por el rumor de las cataratas, cerca de las cuales tienen su morada; los crueles tapuias, con ingentes mazas armados, y las mujeres de los tapuias, de prolongadísimas orejas, que por amor conyugal entran en batalla al lado de sus esposos (Valera 1927: 123).

La ironía se produce no sólo por el tono, sino por la gran dimensión del párrafo que resulta excesiva en el contexto e incongruente con el formato conciso del artículo. Visto en conjunto,

la estrategia dominante de Valera es el distanciamiento por ironía, sea en la frustración de las expectativas exotistas, sea en la caracterización del brasileño, de la naturaleza del país y del arte que deriva de ella. Con esta ironía se instala un discurso teórico que se aleja del exotismo experiencialista que marca el artículo de Álvares de Azevedo. Sin embargo, la supresión del experiencialismo no lleva a Valera a descartar totalmente la presencia del yo observador. Juzga con benevolencia y fina ironía las costumbres del país y la calidad de su literatura, sin abdicar de un perspectivismo impregnado por las convicciones posrománticas de su autor. A fin de cuentas, 'De la poesía del Brasil' es un texto cuyo autor se hace presente por su ironía y por la distancia que toma de los objetos de su discurso –un procedimiento que en otros contextos se llamaría ironía romántica.

II.3 José Zorrilla: *México y los mexicanos*

Como Álvares de Azevedo y Juan Valera, también José Zorrilla empieza su reseña de los poetas mexicanos con un capítulo dedicado a la geografía y naturaleza del país, presentando concretamente el Anáhuac, según lo percibe "el ojo del europeo":

En una palabra, mi querido duque, el valle de México es la estancia mas grata para detenerse á reposar en la mitad del viaje fatigoso de la vida, y el panorama mas risueño y mas espléndidamente iluminado que existe en el universo (Zorrilla 1855-57: 381).

Sus habitantes reciben un halago un poco más envenenado:

[L]os mexicanos tienen mas talento, mas fraternidad, mas civilizacion y mejor carácter que los que les atribuimos los extranjeros (Zorrilla 1855-57: 395).

Al final de la parte introductoria se describe la situación política del país, convulsionado por las revoluciones. A continuación, Zorrilla dibuja en la segunda parte un panorama de las instituciones culturales mexicanas que la constante dinámica revolucionaria habría impedido propiciar el desarrollo de una literatura mexicana con la calidad que se esperaría. La reseña de los poetas mexicanos que forma la tercera y más nutrida parte del ensayo dibuja un panorama amplio de los poetas del momento y se presenta como imparcial. A pesar de esta afirmación, Zorrilla no escatima su crítica allá donde alguno de los autores presentados muestra señas demasiado evidentes de romanticismo. He aquí algunas muestras de este tono claramente tendencioso:

RODRIGUEZ GALVAN [...] El adalid mas audaz y el mas ardiente mantenedor de los principios de la escuela llamada romántica, con todos sus defectos y sus bellezas. (Zorrilla 1855-57: 449).

FERNANDO CALDERÓN [...] Su juicio le impulsaba a seguir la senda clásica del gusto puro de Heredia; pero su afición y la moda le arrastraron al romanticismo de Espronceda (Zorrilla 1855-57: 452).

PESADO [...] aunque [...] se dejó arrastrar por el influjo de la revolución literaria, dando a sus composiciones líricas la variedad de metros, y la división de números introducidas por el llamado *romanticismo*, jamás cayó en los bárbaros desvaríos de aquella escuela, que dió a sus obras la informe forma (si puede decirse así) que dimos á las nuestras muchos [...] (Zorrilla 1855-57: 463s.).

En los pasajes dedicados a los poetas Arango y Escandón y Casimiro Collado se encuentran formulaciones de la misma tendencia, reprochándoles sus románticos "delirios en versos armoniosos" (Zorrilla 1855-57: 495). Más de una vez Zorrilla se atribuye a sí mismo y a otros románticos españoles la responsabilidad por las manifestaciones del estilo romántico que se muestran en sus compañeros mexicanos, y no escatima advertencias paternales dirigidas a ellos:

JOSE MARIA ESTEVA: [...] La lectura de sus romances de V. y de los de Rubí, de los versos de Espronceda, de mis cantos del Trovador y de los desventurados ocho primeros tomos de mis poesías, que han descarriado el ingenio y pervertido el gusto de tantos mozos de talento por estas tierras, le dieron la forma de sus composiciones [...] (Zorrilla 1855-57: 482).

LUIS G. ORTIZ: [...] En un solo defecto de ellas [i.e. sus obras] me pararé un momento, porque solo mis correcciones pueden librar de él á su jóven autor. Ortiz cae continuamente en el error de imitarme, ya porque me tome á sabiendas por modelo, ya porque llevado de la preferencia que dé en su juicio á mis obras, las imite sin apercibirse de ello. Desdichadamente para mí y para mis imitadores, mis obras deben su reputacion y la boga que han adquirido entre el vulgo, no a su mérito positivo, sinó al favor de la fortuna loca, á la época revuelta y descarriada en la cual empecé á darlas á luz, y á la asiduidad y rapidez con que las produje en mis primeros años (Zorrilla 1855-57: 504).

FRANCISCO GONZALEZ BOCANEGRA: [...] A Bocanegra me arriesgo á aconsejarle lo mismo que á Ortiz, que huya cuanto pueda de imitar mis escritos. [...] mi *rey Don Pedro*, mi *Sancho García* y mi *Don Juan Tenorio* dicen votos, juramentos y baladronadas inútiles á cada paso, en versos campanudos y rimbombantes que alucinan al vulgo, pero que dan a aquellos personajes un aire de perdona-vidas que hace sonreír á los espectadores sensatos. De este defecto adolece el Drama de Bocanegra: yo me creo en la obligación de advertírselo, porque he sido el introductor de este mal gusto en la escena española, y me pesa de ello. Hoy que viene el caso lo confieso y me lo echo en cara [...] (Zorrilla 1855-57: 507).

Además de su libertad formal, Zorrilla ataca en ellos –indirectamente incriminando su propia producción anterior– las manifestaciones exageradas de emociones. La reacción a ese estilo, ahora abandonado por él y por sus compañeros españoles, es la pretendida imparcialidad, que es varias veces invocada y que impregnaría su discurso actual:

Creo haber hecho a V. una reseña clara aunque breve del estado de México y de su literatura, con la imparcialidad de un poeta en cuyos juicios y opinión no influye espíritu alguno de partido ni de nacionalismo, porque tiene por patria el universo, a los pueblos hispano-americanos por compatriotas, y por hermanos a los hombres de todas las naciones: como manda el Evangelio [...] (Zorrilla 1855-57: 448).

Paradójicamente es la imparcialidad, invocada y reflejada una vez y otra, que le acabará impidiendo construir un texto realmente imparcial. A más de uno de los autores presentados Zorrilla le encuentra una razón personal que le imposibilita emitir un juicio:

JUAN DIAZ COVARRUBIAS [...] Este joven acaba de dar a luz un tomito de poesías, las cuales no analizo, porque me ha hecho el honor de dedicarme su publicación en una carta-prólogo con que la encabeza. [...] siento que el sistema que me he propuesto seguir en esta obra, no me permita hablar más detenidamente de él y de las suyas [...] (Zorrilla 1855-57: 510).

[...] El sistema que me he propuesto seguir, y los cortos límites en los cuales debo encerrarme, me imposibilitan para hacer un juicio detenido de Prieto y de sus escritos: porque creo en conciencia que merecen ser conocidos de todos los aficionados a las bellas letras; pero habiendo Prieto saludado mi llegada a esta República en una bella poesía, que no cito aquí, no por modestia, sino porque ya la ha visto V. en los periódicos, mi querido duque, se encuentra Prieto en el mismo caso que otros de cuyas obras he suprimido a V. el análisis (Zorrilla 1855-57: 517).

No sólo los homenajes de sus compañeros mexicanos, recibidos por Zorrilla, le impiden presentar a algunos de ellos. Algunos le son cercanos y les podría tener demasiado afecto, otros le han dedicado un prólogo o un poema, un tercero en cambio le ha criticado y también se quedará sin ser valorado. El afán de imparcialidad lleva a Zorrilla a una constante autotematización que desemboca en un capítulo final que está enteramente dedicado a la justificación de lo que considera ser su benevolencia de cara a todos ellos. La imparcialidad es el remedio que Zorrilla proclama haber encontrado contra el mal de la escritura romántica con su densidad de emociones y su sentimentalismo. Se propone suprimir cualquier juicio que sea sospechoso de estar fundado en una emoción, siempre entendida como baja e interesada. El ruido con el que afirma suprimir las potenciales manifestaciones de emoción es tan alto que convierte el texto en una constante autotematización de su autor. Tanto Valera como Zorrilla se distancian por lo tanto del experiencialismo romántico de Álvares de Azevedo. Sin embargo, sus reacciones al estilo romántico incriminado –ironía en Valera, autotematización en Zorrilla– se quedan lejos de despedirse de la presencia del yo, cuyas emociones tanto critican. Los tres retratos de literaturas nacionales –los de Valera y Zorrilla, tanto como el de Álvares de Azevedo– no dejan de ser personales en el sentido de estar marcados por las opciones estéticas de sus autores. Aunque abduquen del romanticismo, no abdicen de ostentar las marcas indexicales dejadas por los personajes de sus autores.

Bibliografía

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto (ed.) (2016): *Álvares de Azevedo: Literatura e civilização em Portugal*. Rio de Janeiro: Caetés.

MOREIRA, Paulo (2013): *Literary and Cultural Relations between Brazil and Mexico. Deep Undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan.

PIÑERO VALVERDE, Concha (1995): *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Sevilla: Qüásyeditorial.

REYES, Alfonso (2018): *México en una nuez y otras nueces*. México: FCE.

VALERA Y ALCALÁ GALIANO, Juan (2017): 'A poesia do Brasil (1855)' y 'Da poesia brasileira (1855)' [trad. portuguesa completa actual y parcial (de 1855) de Valera 1927]. En: Roberto Acízelo de Souza (ed.): *Na Aurora da Literatura Brasileira. Olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1885)*. Rio de Janeiro: Caetés, 357-409.

VALERA Y ALCALÁ GALIANO, Juan (1996): *A poesia do Brasil*. Estudio introductorio y traducción de María de la Concepción Piñero Valverde (ed. bilingüe). Madrid: La Factoría de Ediciones; Brasilia: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, D.L. (Orellana; 10).

VALERA Y ALCALÁ GALIANO, Juan (1927): 'De la poesía del Brasil'. En: Juan Valera y Alcalá Galliano: *Crítica literaria (1854-1856)* [=Obras completas; 19]. Madrid: Carmen Valera, 81-129.

ZORRILLA, José (2000): *México y los mexicanos*. Editado por Pablo Mora y Silvia Salgado. México: CONACULTA.

ZORRILLA, José (1867): *El drama del alma. Algo sobre Méjico y Maximiliano. Poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*. Burgos: Arnaiz.

ZORRILLA, José (1855-57): *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispano-americanos Don José Zorrilla*. México: Imprenta del Correo de España.

Exclusión-inclusión.

El caso del exilio político germanoparlante en México y la solidaridad antifascista de artistas mexicanos del Taller de Gráfica Popular

Lizette Jacinto

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

1. Introducción

*Where I am, is Germany.
I carry my german culture in me.*

Thomas Mann

México seguramente no fue el primer lugar que los intelectuales europeos de izquierda buscaron para llevar a cabo el necesario exilio que tuvieron que emprender en el periodo de entreguerras, tanto para salvar la vida, como para combatir la fuerza política autoritaria que los había expulsado de sus terruños, orillas, centros de trabajo y bibliotecas. Más que eso, México quizá representó su última oportunidad para escapar. En la mayoría de los casos, los inmigrantes políticos experimentaron el exilio por etapas, es decir, emprendieron la salida de sus países de origen pero no de Europa. Sabemos que París y Praga fungieron como los dos centros principales de acogida para la intelectualidad europea y, en este caso, la izquierda germanoparlante no fue la excepción. Ambos lugares se convirtieron en oasis extraordinarios para huir de la primera etapa del fascismo y del nacionalsocialismo, aquella que había declarado la persecución sin tregua a los críticos y a los enemigos políticos del Tercer Reich.

En Italia en 1922, y en Alemania en 1933, llegaron al poder movimientos que promovían una fusión de nacionalismo y colectivismo, en teoría, una alternativa espiritual al comunismo materialista o al partidismo egocéntrico, pero en la práctica un estallido de frustración, a menudo atroz. Además, el triunfo de la revolución bolchevique en Rusia precipitó en otros lugares la violencia 'contrarrevolucionaria' (Jackson 2002: 218).

Listos para emprender el exilio y la huida, muchos intelectuales destacados decidieron hacer de Estados Unidos su hogar. De hecho, no podríamos comprender el desarrollo paradigmático que en tantas disciplinas y ciencias se llevó a cabo en dicho país a lo largo del siglo XX, sin el conocimiento e intercambio intelectual de los exiliados políticos de esta época. Pensemos, por ejemplo, en el caso de la *New School for Social Research*, donde algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt llevaron a cabo el exilio (Theodor Adorno, Max Horkheimer) y a partir

del ascenso de Adolf Hitler 1933 al poder¹ y su política de persecución a los disidentes políticos y judíos en Alemania.

Kurt Sontheimer hace un recuento del pensamiento del filósofo marxista Georg Lukács (1885-1971) vertido en su *Zerstörung der Vernunft* (1957), en donde analizará críticamente textos importantes de su tiempo con el fin de conocer el desarrollo del nacionalsocialismo en concordancia con el desarrollo filosófico en Alemania. Principalmente Lukács entrará en controversia tanto con Edmond Vermeil y su obra *The Third Reich*, como con Rohan D'Olier Butler y su libro intitulado *The Roots of National-Socialism*, para concluir, con base en su pensamiento marxista, que el camino por el cual llegó Hitler al poder se refleja ya en la filosofía alemana, y cómo las formulaciones filosóficas y las reflexiones del desarrollo real de Alemania ayudaron a Hitler a acelerar la marcha.² Lo anterior debemos tomarlo como parte del pensamiento marxista y del método del materialismo histórico para comprender el desarrollo de las fuerzas productivas, el desarrollo social y sobre todo el desarrollo de la lucha de clases. Este último es el punto más alto de la razón. Para Lukács, el pensamiento presentado por el nacionalsocialismo se basa en una filosofía darwinista rudimentaria y una muy primitiva teoría de las razas, de tal manera que el nacionalsocialismo solo podía esperar una atmósfera basada en un espíritu antiliberal, antidemocrático y antirracional.³

Como ha mencionado Gottfried Neese, uno de los intérpretes más serios de éste, el nacionalsocialismo define sus dos aspectos de la siguiente manera: El nacionalsocialismo no es más que el esfuerzo directo para mantener la unidad interna de la gente y del Estado y el socialismo no es más que el esfuerzo directo para mantener el mismo fin. En cambio el marxismo, su contraparte, contiene una teoría económica y principios fijos. Para el nacionalsocialismo, la economía está subordinada y depende de las consideraciones políticas.⁴ De tal forma que el nacionalsocialismo es, ante todo, un producto hecho desde y para la guerra, nunca para la paz. Además, nació para ser un Estado totalitario y con un alto control burocrático de cada una de las fases de la vida social y política, más que uno preocupado por la socialización de la economía.⁵ Bajo este contexto filosófico y moral es que el pensamiento de los exiliados se desarrollará, es decir, entre el marxismo académico que comenzaba a ganar más adeptos después de la Segunda Internacional, así como de la Revolución de Octubre en Rusia liderada

¹ Véase Krohn (1993).

² Véase Sontheimer (1957: 289).

³ Véase Sontheimer (1957: 291).

⁴ Véase Neese en Height (1945: 28). El autor también ha mencionado que el nacionalsocialismo podría incluso considerarse como un socialismo espurio, por ejemplo, ahí no hay cabida para la abolición de la propiedad privada. La socialización de la propiedad es repudiada si no es parte del interés nacional.

⁵ Véase Height (1945: 33).

por los bolcheviques de 1917, y el ascenso del nacionalsocialismo justificado a través de una propaganda nacionalista extrema. El nacionalsocialismo va a tildar de "enseñanza judío-occidental" al marxismo, además de ser "una vieja forma del liberalismo" (Nolte 1983: 393; trad. L.J.). Pero lo mismo sucederá con el feminismo, acusado bajo la misma fórmula de ser una invención de mujeres judías, con el objetivo de descalificarlas, prohibir sus escritos y olvidarlas. Exclusión e inclusión es el binomio a través del cual llevaremos a cabo nuestro análisis, con el fin de comprender cómo se conforman las identidades políticas fuera del terruño y de la patria.

Identidades que se reformulan en medio del tiempo de ruptura (*Umbruch*), de exilio, de guerra total. De este modo, las vidas de diversos escritores, intelectuales, artistas fungirán como hilo conductor para alcanzar nuestro objetivo, es decir, entender el exilio político de la izquierda germanoparlante en los años treinta y cuarenta en México, país que les abrió las puertas pero con desenlaces muy disímiles, como se verá a continuación. La solidaridad hacia los exiliados, expresada en contra del fascismo, también será abordada en el artículo como trabajo articulado de los artistas nucleados, por ejemplo en el Taller de Gráfica Popular (TGP), y sobre todo a partir del artista y grabador mexicano Leopoldo Méndez (1902-1969).

2. Exclusión política en Alemania bajo el *Tercer Reich*

Cuando hablamos de exclusión, necesariamente hablamos de un sistema que no tiene las puertas abiertas para la diferencia y asimilación. La exclusión social crea barreras y fronteras entre los diversos ciudadanos, y fortalece el poder de un gobierno nacionalista y/o totalitario. Como ha mencionado Maier, tanto Alemania como Rusia son los dos ejemplos indiscutibles de este proceder a lo largo del siglo XX, dejando incluso a Italia fuera del debate sobre este tipo de sistemas.⁶ En Alemania, las novenas elecciones parlamentarias estaban programadas para el 5 de marzo de 1933. Empero, y al ver que no tenían la mayoría, se centraron en golpear al grupo comunista. Inmediatamente después del ascenso de Hitler como canciller alemán, se abolió el derecho a la reunión de comunistas y también se perpetraron crímenes en contra de la libertad de expresión, por ejemplo, clausurando periódicos de críticos o de izquierda. El incendio del *Reichstag* el 27 de febrero de 1933 fue el pretexto perfecto para sistematizar la persecución de críticos del poder y contrarios políticos. El 5 de marzo, podemos decir, el nacionalsocialismo se hizo finalmente del poder total, habilitando a Adolf Hitler como canciller de Alemania. Los grandes derrotados fueron los comunistas y opositores políticos, quienes fueron detenidos,

⁶ Véase Maier (2002: 349).

apresados, torturados, desaparecidos y enviados a campos de trabajo forzado. El 10 de mayo de 1933 también se llevó a cabo uno de los actos más ignominiosos del nacionalsocialismo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, esto es, la quema de libros en plazas públicas y universitarias (de hecho, fueron los jóvenes, quienes atizaron el fuego para que tal demostración de censura y terror se llevara a cabo). Tanto Alice Rühle-Gerstel, como su esposo Otto Rühle y también la escritora Anna Seghers, se encontraron dentro de la lista de autores prohibidos y desterrados de la ideología nazi, tres casos de intelectuales alemanes que llevaron a cabo el exilio en México. Muchos de los y las autoras prohibidas lo fueron a partir de una 'cacería de brujas' basada en un conocimiento general y de la búsqueda superficial de autores transgresores al sistema; quizá encontraron en los tarjeteros de las bibliotecas libros que contuvieran las palabras: 'marxismo, comunismo, feminismo o revolución', y que acabarían por ser desechados del sistema. Sus autores, además, tenían los días contados, ya que se habían convertido en los máximos enemigos de los defensores y propagandistas del nacionalsocialismo. A pesar de todo lo anterior, y parafraseando a Eric Hobsbawm, se trataba de la última etapa de la denominada Guerra Total (iniciada en 1914) y perpetuada a través de los ánimos imperialistas del *Drittes Reich* por hacerse del dominio europeo, asiático y quizá mundial.⁷ Pero yendo aún más lejos, este periodo significó quizá la 'ruptura de la humanidad', del 'antes y después' que materializó Auschwitz y el exterminio sistemático de disidentes políticos y de hombres y mujeres con orígenes étnicos considerados como inferiores y de acuerdo a la ideología del nacionalsocialismo.

La contribución de los casos de los y las intelectuales al periodo estudiado reside en que en ellos recaerá la 'responsabilidad histórica' de dar cuenta de lo que es y no es el nacionalsocialismo a partir de sus reflexiones humanistas. Con la experiencia del exilio se abrió también la posibilidad de repensar críticamente un poder nunca antes visto, desentrañarlo, destaparlo, denunciarlo. Son además los y las exiliados/as que lograron sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial, aquellos/as que más tarde se darán a la tarea de denunciar y desenmascarar los horrores de la guerra, del exilio, de la persecución, de las torturas, del trabajo forzado; de Auschwitz y de las decenas más de campos de concentración y exterminio ubicados no solo en Alemania sino en los territorios ocupados, principalmente Polonia. Los campos de concentración, más allá de ser una tragedia contra el pueblo judío y otras minorías como los pueblos Sinti y Roma o los homosexuales y discapacitados, será una en contra de la humanidad,

⁷ Véase Hobsbawm (2001: 29-61).

hasta convertirse en el símbolo de la contradicción y abismo histórico-ilustrado legado por el siglo XX.

Como ha mencionado Enzo Traverso:

[...] Todos esos filósofos, sociólogos, pensadores políticos, críticos literarios [feministas], exiliados pertenecieron a una misma generación intelectual. Nacieron con el cambio de siglo, quedaron profundamente marcados por la ruptura social y política de la Primera Guerra Mundial que determinó la caída del imperio wilhelmiano y el habsburgués en Europa central (Traverso 2001: 38s.).

Muchos de ellos ya habían imaginado que el ala radical podría manifestarse peligrosamente en una juventud que se asimilaba como nihilista y totalitaria a la vez,⁸ sin embargo, todavía para 1930, después de la Gran Depresión económica de 1929, se pensaba en el Partido Comunista Alemán (KPD) como la única esperanza, ante los liberales y socialdemócratas que habían detentado el poder durante la República de Weimar. Veamos, para ejemplificar lo dicho, el caso de dos escritoras o intelectuales, Anna Seghers y Alice Rühle-Gerstel. Las dos intelectuales pertenecen a familias judías, y de igual modo se inscriben dentro del movimiento feminista que, debido a los cambios producidos por la guerra y la crisis, defendían también la vinculación con el materialismo histórico de bases marxistas.

Anna Seghers (1900-1983), en la década de los treinta, se había doctorado, casado, y había tenido dos hijos (Peter en 1926 y Ruth en 1928), además de haber publicado su primera novela: *Aufstand der Fischer von St. Barbara (La Revuelta de los pescadores de Santa Bárbara)*. Por otra parte, Alice Rühle-Gerstel (1894-1943), también para principios de la década de los veinte, se había doctorado en Letras con una tesis sobre el filósofo alemán del romanticismo temprano alemán Friedrich Schlegel (1772-1829) y el francés Nicolas Chamfort (1741-1794) en la Universidad de Múnich, y se había casado con el conocido socialdemócrata marxista, el pedagogo alemán Otto Rühle (1874-1943), quien era veinte años mayor.

De hecho, Alice fue su segunda esposa. Los Rühle contribuyeron durante los años dorados de la República de Weimar a la reflexión pedagógica y feminista, alentados por las discusiones enarboladas desde el marxismo y la psicología individual. Cada uno, dentro de sus posibilidades, se había sumergido en el mundo intelectual del otro, dando como resultado los libros editados en su editorial *Am andern Ufer (En la otra orilla)*. El título de su editorial ya nos refiere una imagen ligada a la esperanza, pero también a la marginación de la que Otto Rühle había sido preso, sobre todo al desencantarse de los partidos políticos (Partido Social Demócrata, SPD o del Partido Comunista de Alemania, KPD, y hasta de la Liga Espartaquista,

⁸ Véase Gay (2004: 182).

de la que varios de sus miembros más prominentes como Karl Liebknecht o Rosa Luxemburgo fueron asesinados en medio del invierno berlinés de 1919, inmediatamente después del intento de la Revolución de noviembre de 1918).

Sin embargo, sus historias paralelas, su exilio en México, el desarrollo de éste durante el cardenismo (1934-1940) y el avilacamachismo (1940-1946), principalmente, nos ayudan a entender la heterogeneidad del pensamiento político de los exiliados de izquierda germanoparlantes.⁹ Lo anterior nos lleva, además, a reflexionar intrínsecamente en torno al proyecto 'utópico o práctico' que se vislumbraría después de la Gran Guerra, después de la derrota del nacionalsocialismo, de Hitler y sus aliados.

3. Inclusión, solidaridad y política: el exilio germanoparlante llega a México

*Hitler ist nicht Deutschland,
Deutschland ist nicht Hitler.*

Tanto el exilio de la familia Radványi-Seghers, como el de los Rühle, se inscribe dentro de una puesta en marcha propagandística envuelta entre las diversas posibilidades de la época, es decir: el realismo socialista, la avasalladora estética del nacionalsocialismo y el nacionalismo imperante en México, producido por el programa político cardenista de educación con bases postrevolucionarias.

El arribo de Anna Seghers a México estuvo lleno de algarabía y de recibimientos de viejos conocidos, por ejemplo, a manos del cónsul chileno en México, el conocido escritor Pablo Neruda (1904-1973), quien sin duda fungió como una puerta de entrada a la intelectualidad en el exilio, afincada años atrás en México. De hecho, el exilio de Anna Seghers en México lo podríamos calificar como de 'tardío' en comparación con el de tantos otros, quienes ya habían hecho de México su hogar, su otra orilla. La admiración mutua entre Neruda y Seghers nos remite a la filiación común por un ideal político, ligado estrechamente con las políticas de la ex-URSS y a la figura de Joseph Stalin. Anna Seghers, quien desde 1928 era militante del Partido Comunista Alemán, KPD, viajó en 1930 a la ex-URSS como delegada al Congreso de Escritores en Járkov.

México no fue un país fácil para llevar a cabo el exilio, fuera de los funcionarios, intelectuales y artistas; casi toda la población mexicana pensaba que los alemanes residentes en México eran nazis.¹⁰ Y tenían razón: muchos de los alemanes que se encontraban en México eran seguidores del nacionalsocialismo. Por ejemplo, es sabido que el Colegio Alemán, con

⁹ Para un análisis más extenso sobre los Rühle en México, veáse Jacinto (2014).

¹⁰ Véase wocomoDocs (2017).

varias sedes en territorio mexicano, se encargó de difundir las ideas del nacionalsocialismo y de hacer de los jóvenes alemanes mexicanos o alemanes en México *Hitlerjugend*, es decir, seguidores de la ideología nazi.¹¹

La Liga Pro Cultura Alemana –fundada en 1937 por Ernst Toller, Moritz Luft, Joseph Zaunbos y Enrique Gutmann– se propuso difundir las enseñanzas de los grandes pensadores alemanes: Goethe, Herder, Schiller, Kant y muchos más. La Liga pro Cultura Alemana se identificaba con el objetivo de lograr una Alemania pacífica y justa.¹² Asimismo, se dio a la tarea de denunciar los escritos nazis a través de los cuales las posibles familias de los alemanes asentadas en México y de procedencia española eran reconocidos como arios, no así aquellos miembros que tuvieran un ápice de mestizos (indígenas). De tal manera que se les enviaba un cuestionario que había que contestar para indicar la procedencia, además de solicitar el rastreo de la pureza de sangre por lo menos hasta el año 1800 y, de ser posible, demostrar la procedencia familiar a través de la presentación de la documentación que así lo acreditara.

Otro punto importante que debemos mencionar es que la Liga pro Cultura Alemana contó desde un principio con el apoyo proveniente de los comunistas mexicanos, por ejemplo de Vicente Lombardo Toledano, dirigente de la Confederación de Trabajadores de México, CTM, o de los escritores, grabadores y artistas nucleados en torno al Taller de Gráfica Popular, TGP. No se sabe a ciencia cierta quiénes fueron los miembros fundadores del TGP ni la fecha de su fundación, sin embargo, debió haber sido entre junio de 1937 y julio de 1938, cuando en ella participaron tanto Leopoldo Méndez¹³ como Raúl Anguiano y Pablo O’Higgins, además de Ángel Bracho y Alfredo Zalce.¹⁴

Podemos decir que la Liga se desarrolló en un primer momento en contra del nazifascismo en Europa, sí, pero también en contra de los miembros de la comunidad alemana residente en México, sobre todo aquellos partidarios del Partido Nacional Socialista de los Trabajadores de Alemania, NSDAP. Como dice Müller,

[a]unque no todos sus miembros hayan sido nazis empedernidos y algunos quizás hayan ingresado por oportunismo o la presión de adaptación, eso indica que una parte considerable de la comunidad alemana en México, sobre todo en la capital, fue expuesta a la propaganda y a los rituales del nacionalsocialismo (Müller 1995: 93).

¹¹ Véase Müller (1995).

¹² Véase Kießling (1989: 231).

¹³ Leopoldo Méndez en este tiempo era Director del Departamento de Cultura Estética y periodismo en la Universidad Obrera.

¹⁴ Véase Prignitz (1992: 55).

Lo anterior orilló a los intelectuales germanoparlantes asentados en México a ganarse la simpatía de la sociedad mexicana, dejar atrás 'el problema racial', y tratar de mostrar la tradición de cultura desarrollada en Alemania. En noviembre de 1941 se fundó el Heinrich-Heine Club, el cual tuvo como propósito difundir la cultura alemana a partir de publicaciones y actos culturales abiertos al público en general, además de publicar una revista semanalmente, la cual nombraron *Freies Deutschland* (Alemania Libre), editada por Bruno Frei. El Club se fundó el 7 de noviembre de 1941 en la Sala de la Editorial Séneca.¹⁵ Como presidenta del Club fue elegida Anna Seghers, quien esa noche leyó algunos fragmentos de su novela *Das siebte Kreuz* (La séptima cruz) y de sus historias *Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok*. El primer número de la revista apareció el 15 de noviembre de 1941 y siguió hasta 1946, cuando muchos de sus miembros regresaron a sus países tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En las invitaciones a sus eventos firmaban como "Club Enrique Heine. Asociación Cultural Antinazi de habla Alemana".

Más tarde se fundó la editorial "El Libro Libre" en México (10 de mayo de 1942), la cual editaba a autores alemanes antifascistas en idioma alemán y bajo la dirección del editor y dramaturgo Walter Janka (1914-1994). El fin también era llevar a cabo una lucha antifascista, recuperar el espíritu libertario de Heinrich Heine (1797-1856) –quien era judío y también se había visto forzado a irse al exilio–, y crear un espacio en donde muchos comunistas en el exilio mexicano de habla alemana pudieran reunirse y crear puentes con voces provenientes tanto de otras asociaciones de exiliados en México, como de sindicatos, artistas, escritores e intelectuales mexicanos afines.

El exilio más evidente, y que sigue teniendo una gran influencia en la vida cultural en México, es sin duda el exilio republicano español a causa de la Guerra Civil española (1936-1939). Así, tanto exiliados republicanos como exiliados de lengua alemana sostuvieron nexos políticos e intercambios culturales en México. El Heinrich-Heine Club tuvo algunas de sus reuniones en la recién fundada casa de la compañía Edición Séneca, dirigida por dos exiliados republicanos: José Bergamín y Emilio Prados. El Heinrich-Heine Club se volvió un círculo intelectual imprescindible de la vida cultural en México. Se presentaron las obras de Bodo Uhse, Brigitte Alexander (teatro), el estalinista Egon Erwin Kish (*Entdeckungen in Mexiko*), Ludwig Renn, Anna Seghers y muchos más. Pero México, desde antes, era asimismo el país adoptivo de Otto Feige (1882-1969), mejor conocido como Bruno Traven,¹⁶ quien consagraría su obra

¹⁵ Véase Maier-Katkin (2016: 2018).

¹⁶ Véase el artículo de Negrín en este dossier.

literaria a México. Su libro *Der Schatz der Madre Sierra* fue publicado en 1927.¹⁷ El autor alemán se mantendrá al margen de los reflectores y de los grupos antifascistas, no así de ciertos personajes que llegaron a ser buenos amigos. Es relevante mencionar que la literatura indigenista en México surgió durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas: El Indio, de Gregorio López y Fuentes, inaugura esta corriente en 1935. La literatura indigenista, empero, "[a] los ojos del extranjero, el tema indio resultaba exótico [...], la idealización del indio resultó tema obligado de la pintura nacionalista y el cine comercial" (Leines 2003: 414).

Podemos decir que esta será la tónica y fórmula que los exiliados de izquierda germanoparlantes también adoptarán en su representación sobre México, es decir, una muy costumbrista, nacionalista, indigenista, en donde se resaltarán aspectos sociales como la pobreza, discriminación y marginación cotidiana; fuera de toda alineación con el progreso y desarrollo, por el contrario, un mundo-espejo del mundo decimonónico y, por cierto, terriblemente desigual. Será también la editorial "El Libro libre", la que le publicará a Anna Seghers su libro *Das Siebte Kreuz* (La séptima cruz). Ella dirá en una entrevista en 1943: "México es ideal para los artistas, la atmósfera es muy excitante, pero no creo que escriba aquí sobre eso" (Seghers en wocomODOCS 2017: 50':08"-50':15"; mi traducción).¹⁸

4. Disidencia y distanciamiento entre el grupo de exiliados en México

Empero, había una idea compartida, esto es, la reacción del pensamiento contra la fuerza bruta y la violencia desmedida. La publicación de *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* fue la respuesta que los opositores al régimen de Hitler y exiliados en México encontraron para denunciar las atrocidades del *Tercer Reich*. La fuerza que el Heinrich-Heine Club llegó a tener se basó también en la solidaridad de los artistas y escritores mexicanos, quienes, como ya se mencionó, estaban muy ideologizados y muchos eran miembros del Partido Comunista Mexicano. Así, acceder a participar en el proyecto de *El Libro Negro* no fue ninguna sorpresa. De hecho, no solo participaron exiliados asentados en México, sino personalidades que habían decidido permanecer en los Estados Unidos, de tal manera que esta edición que buscaba ante todo la denuncia, contó con la solidaridad de muchas personalidades, entre ellas, los artistas mexicanos nucleados alrededor del Taller de Gráfica Popular.

Pero antes de continuar con la relación del Heinrich-Heine Club y el TGP debemos mencionar que también había un grupo de intelectuales comunistas que se posicionaron como

¹⁷ Inclusive esta novela fue llevada al cine en 1948; Humphrey Bogart fue el actor principal y en total ganó tres Oscar y tres Globos de Oro.

¹⁸ De hecho, sus historias sobre México, *Crisanta* y *Das wirkliche Blau* fueron escritas una vez que regresó a Alemania.

antiestalinistas, éstos quizá fueron más odiados por los comunistas pro estalinistas de lo que odiaron a los nazis. Fue un odio muy profundo. Lo mismo sucedió ante cualquiera que tuviera alguna relación con León Trotsky, quien encontró en 1937 refugio en México. El Partido Comunista Mexicano se portó de manera primitiva con sus opositores, utilizando incluso mentiras; fue un rechazo total. Todos aquellos que no se expresaron como pro-estalinistas fueron tildados de espías de la Gestapo (Policía Secreta alemana) o, peor aún, de trotskistas. Esto sucedió en contra de Gustav Regler, quien sufrió en carne propia el aislamiento de los comunistas. (En la primavera de 1919, el joven Regler se trasladó a Múnich, ciudad sacudida por los enfrentamientos entre los revolucionarios de la efímera *Räterepublik*).¹⁹ Los enfrentamientos internos en México estuvieron a la orden del día, la desconfianza entre el círculo de inmigrantes políticos crecía y se acrecentaba día a día. Como se mencionó, incluso se llegó a atacar a los contrincantes de izquierda, antes incluso que a los nazis. Gustav Regler sufrió la misma suerte que otros comunistas-humanistas con los que compartió el exilio en México, como fue el caso de los Rühle, de Victor Serge, Julian Gorkin o Marceau Pivert. En la historia y biografía de cada uno de ellos se asienta la lucha anti nazifascista y estalinista bajo los ideales de un socialismo humanista. Los Rühle murieron el 24 de junio de 1943, aislados de los grupos antifascistas conformados alrededor de la Liga Pro Cultura Alemana y del Heinrich Heine Club. Lo anterior se debió principalmente a la postura de unos y otros ante las políticas llevadas a cabo por la Ex-Unión Soviética y su invasión a Polonia; también, por supuesto, debido a las purgas políticas llevadas a cabo por Stalin en contra de todo aquel enemigo político. Baste recordar el asesinato de Trotsky el 20 de agosto de 1940 en la Ciudad de México.

5. *El Libro Negro*, el Taller de Gráfica Popular y Leopoldo Méndez

En México, los intelectuales y artistas debemos formar con los trabajadores un bloque para detener el fascismo encabezado por los camisas rojas, doradas y verdes y estrangularlos en su cuna... (Mazora en Fuentes Rojas 1995: 59)²⁰

El Libro negro es una denuncia internacional auspiciada por el gobierno mexicano (Ávila Camacho), por el presidente de Perú y el presidente de Checoslovaquia. Se terminó de imprimir en febrero de 1943. En él participaron muchos de los intelectuales que habían colaborado activamente con el Heinrich-Heine Club, asimismo simpatizante de este círculo y

¹⁹ Sistema político basado en pequeños consejos, colonias, trabajo, fábricas, gobierno y donde el mando es democráticamente elegido. La Comuna de París (1871) y la República Consejista de Múnich (*Räterepublik*, 1919) son ejemplos derrotados de este sistema político.

²⁰ Véase Barajas (2012: 118).

sobre todo antifascistas convencidos de que lo más correcto era denunciar las atrocidades llevadas a cabo por el gobierno de Hitler y sus aliados. *El Libro Negro* consta de 286 páginas, dividido en 55 pequeños ensayos dedicados todos y cada uno de ellos a analizar y denunciar los ignominiosos actos del nacionalsocialismo:

Los diversos artículos que forman el volumen son de primera importancia por los hechos que revelan y por las opiniones que contienen. Son las obras de escritores (provenientes de 16 países) –algunos de fama mundial–, de políticos, profesores, universitarios, diplomáticos. Sacerdotes, pastores, periodistas, luchadores sociales que lograron escapar de las garras del nazismo, muchas veces de un país a otro y que a pesar de pertenecer a distintos sectores políticos representan todos –en diversos matices– la opinión antifascista (*El Libro negro*, 1943: 11).

Resulta muy relevante escuchar las voces de denuncia provenientes de experiencias tan disímiles como Noruega, los Balcanes, Moldavia, Estonia, Rusia, Holanda, Austria, Checoslovaquia. Pero más impactante resulta el hecho de la denuncia explícita que León Weiss lleva a cabo para difundir lo que estaba ya sucediendo con el pueblo judío y la "Solución final". Este apartado resulta muy complejo en el contexto internacional, donde lo más común es oír decir que nadie sabía nada. El testimonio de Weiss desmonta esta creencia. El libro también contiene 164 fotografías y 50 dibujos y/o grabados. Las fotografías buscan impactar al lector, pues muchas de ellas muestran los crímenes perpetrados por los nazis, matanzas, mutilaciones, torturas, incendios provocados o simplemente los rostros de los dirigentes del Partido Nazi en Alemania. Dentro de las ilustraciones queremos rescatar la participación de algunos de los grabadores más importantes de la época, como es el caso del belga Frans Masereel (1889-1972) o de la alemana Käthe Kollwitz (1867-1945), asimismo de los miembros del Taller de Gráfica Popular, por ejemplo, O'Higgins, Gabriel Fernández Ledesma, Gonzalo Paz Pérez, pero sobre todo de Leopoldo Méndez. Es este último, quien goza de cierto 'protagonismo' dentro de la obra, pues ilustra algunos de los pasajes más impactantes de la lectura, como el dedicado al exterminio de los judíos, el dedicado a la Gestapo (miembros de la policía secreta), el apartado dedicado a un partisano yugoslavo y su lucha antifascista, así como la incursión alemana en Rusia. Muchos de los miembros del Taller de Gráfica Popular ya habían colaborado en la elaboración de materiales como carteles, afiches y propaganda en general contra el fascismo y el nazismo; por ejemplo, hay pruebas de trabajos realizados por encargo de Hannes Meyer (1889-1954) quien se dio a la tarea de escoger las imágenes contenidas en *El Libro Negro*; "era conocido en México por su actividad como director de la Bauhaus en Dessau (Alemania), por su destitución en manos de los nazis, en 1930, así como por su actividad como urbanista en la Unión Soviética 1930-1936" (Prignitz 1992: 79).

Fue a través de Meyer, que el taller de Gráfica Popular participó en el proyecto de *El Libro Negro*. Méndez era ya un viejo conocido suyo, así que de inmediato se dio la colaboración que, además, dejó buenos dividendos al TGP, pues sus arcas estaban vacías. Paul Westheim

(1883-1963), uno de los más grandes promotores y conocedores del expresionismo alemán, llegó de igual modo exiliado a México, causándole Méndez una gran impresión.

Leopoldo Méndez nació el 30 de junio de 1902 y murió en febrero de 1969 en la Ciudad de México. Realizó sus primeros estudios en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Participó en el movimiento estridentista y como maestro en las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública en Jalisco y en el Estado de México.²¹ Asimismo, fue fundador de la Liga de Escritores y artistas Revolucionarios, LEAR. "El periodo en el cual la Liga despliega mayor actividad, fue durante los años de 1936 a 1937 en los cuales se realizaron cuatro murales, aproximadamente dieciocho exposiciones, publicaciones en doce revistas y se organizaron varios congresos" (Fuentes Rojas 1995: 309).

Leopoldo Méndez fue ante todo un autodidacta, un hombre de convicciones y ligado a la perenne necesidad de asociarse en pos del bien común y solidario de los más desprotegidos, campesinos, niños rurales, trabajadores, víctimas del capitalismo, del imperialismo y del fachismo. Dicha sensibilidad y carácter afable lo llevó a pertenecer a muchas de las asociaciones más vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, como fue el grupo de Los Estridentistas, conformado también por Germán Cueto, Árqueles Vela, Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Germán List Arzubide y Ramón Alva de la Canal. Méndez se desempeñó como ilustrador, pero, también como miembro fundador de las revistas: *Horizonte* (estridentismo), *El Sembrador* (órgano del Partido Nacional Revolucionario, PNR), *El Maestro Rural* (Secretaría de Educación Pública), *Frente a Frente*, *Llamada*, en la LEAR, en donde su trabajo consistió en darle una línea política al trabajo artístico.

Leopoldo Méndez diría en una entrevista hecha por Elena Poniatowska:

Desde aquel entonces he trabajado para el estado mexicano con verdadero interés en todo lo que he considerado útil, de progreso social, económico y político que éste ha realizado así como lo he criticado en todo lo que me ha parecido negativo o contradictorio. Soy por tanto un producto de lo que es mi país y su gobierno, en sus angustiosas marchas revolucionarias y en sus retrocesos. Para combatir con la crítica los retrocesos trabajé en la prensa más radical con grabados y dibujos (Méndez en Poniatowska 1963: 7).

Empero, todas esas experiencias lo llevarían a él y a sus contemporáneos artistas a deslindarse de la LEAR, por estar ésta conformada por una variedad de intelectuales, escritores y pensadores, quienes no necesariamente eran artistas. Además, éstos, como lo menciona Juan de

²¹ Véase Romero Yescas (2014).

la Cabada, tampoco llegaron a tener nunca el control de la Liga y esto a pesar de conformar uno de los grupos más numerosos dentro de la misma. "Ellos querían el dominio, querían ser independientes y hacer una cosa viva, por eso se separaron y fundaron el Taller de Gráfica Popular y su Declaración de Principios no mengua sino que amplía los postulados de la LEAR" (Fuentes Rojas 1995: 296s.). Aunque en opinión de Méndez, la LEAR se había muerto de la peor enfermedad: oportunismo.²² Sin embargo, habría que decir algo acerca de su lenguaje plástico, caracterizado, principalmente por su "figurativismo, por la ausencia de detalle, claridad en el mensaje, fórmulas compositivas, repetitivas, contrastes de claroscuro, distorsión y desproporción de las figuras, como ocurría en el campo expresionista" (Fuentes Rojas 1995: 308).

El TGP pronto se unió a la lucha antifascista emprendida por el Heinrich-Heine-Klub; quizá el destino haya llevado a Leopoldo Méndez a recordar que en sus años mozos había ilustrado en Estados Unidos (en los "Yunaites", como él decía), el libro de Heine *Los dioses en el exilio* (*Die Götter im Exil*, 1835). Pero como él mismo declaraba en la entrevista a Poniatowska –y lo cual demuestra de viva voz cómo el trabajo de estos artistas, ilustradores y grabadores no fue el parte de un llamado espontáneo, sino el resultado de muchos años de estar en la resistencia:

Durante la guerra se convocó a una Exposición que se realizó en Bellas Artes: "La guerra contra el fascismo". Y puedo asegurarte que si no es por el Taller, la Exposición fracasa porque el Taller fue la única organización mexicana que cumplió su cometido como organización en defensa del progreso y de la democracia. Los demás artistas habían trabajado "en paz", aunque estuviéramos en guerra, y no colaboraron ni siquiera con una naturaleza muerta [...]. Nosotros no tuvimos necesidad de hacer grabados contra la guerra especialmente para la Exposición porque teníamos la obra hecha. ¡Había sido nuestra vida! Carteles, hojas, volantes, dibujos, grabados. ¡El público se entusiasmó! (Méndez en Poniatowska 1963: 18).

Seguramente también los intelectuales extranjeros y exiliados en México se sorprendieron de la solidaridad mostrada, no por algo fueron a ellos, precisamente, a quienes se les pidió que ilustrasen *El Libro Negro*, una de las publicaciones más radicales en cuanto a sus contenidos, pero también en cuanto a sus imágenes y grabados, y al nivel de denuncia de los delitos hechos por los nazis en Europa. Su máquina para reproducir litografías, llamada 'La Comuna de París', fue la que produjo los cientos de carteles, sin embargo, casi sin ganancias para el TGP.²³ Y aunque en la entrevista no hay ninguna mención a *El Libro Negro* ni a su colaboración, ésta, podemos asegurarlo, era una colaboración inevitable. Por las razones esgrimidas por el mismo Méndez, el momento histórico así lo ameritaba y el TGP supo aprovechar esta oportunidad de

²² Véase Méndez en Poniatowska (1963: 11).

²³ Véase Kießling (1989: 248).

colaboración que le redituó no sólo en fama internacional, sino los gastos que tanto mermaban en el ánimo del grupo, dándole –como ha mencionado Helga Prignitz– "un nuevo empuje y una renovada cohesión" (1992: 84). El siguiente paso fue la fundación de su editorial La Estampa Mexicana, del cual se desprendió su primer trabajo conjunto: un homenaje al maestro de todos los grabadores, ilustradores y muralistas mexicanos: José Guadalupe Posada.

6. Conclusiones

El exilio político de lengua alemana en México durante los gobiernos del general Lázaro Cárdenas y de Ávila Camacho fue apoyado por el grupo de intelectuales, artistas y escritores revolucionarios de México, quienes se solidarizaron con la lucha antifascista, pero, principalmente desde la línea directa del Partido Comunista Mexicano.

Por una parte, las asociaciones de exiliados políticos en México, como las de artistas mexicanos sacaron provecho de la unión de sus esfuerzos y de su lucha común en contra del fascismo en general. Por otra parte, es importante mencionar que dichas asociaciones también lucharon en contra de la guerra y desde los medios que estaban a su alcance, es decir, a través de publicaciones, artículos, presentaciones públicas. Los dos aspectos mencionados aquí no menguaron los esfuerzos por defender de igual modo las causas de los trabajadores y obreros. Resulta relevante mencionar que los artistas e intelectuales de la época sintieron la responsabilidad de contrarrestar la crisis política y social a través de las diversas manifestaciones artísticas, mismas que muchas veces representan la visión de este país de acogida, así como los esfuerzos transnacionales plasmados en los grabados y carteles que muchas veces acompañaron sus escritos de denuncia. Sus experiencias, empero, nos demuestran que este camino libertario estuvo lleno de contrariedades, de zozobra económica y existencial, pero plagada de una solidaridad que fue más allá de las fronteras nacionales.

Bibliografía

BARAJAS, Rafael (2012): *Dos miradas al fascismo. Diego Rivera y Carlos Monsiváis*. México: Museo del Estanquillo.

GAY, Peter (2004): *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

El Libro negro del terror nazi en Europa; / testimonios de escritores y artistas de 16 naciones. 164 fotografías (1943). México: Editorial El Libro Libre.

FUENTES ROJAS, Elizabeth (1995): *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- HEIGHT, Joseph Stuart (1945): *The intellectual origins of National Socialism*. Thesis University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0105722>. [12.05.2020].
- HOBBSAWM, Eric (2001): *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.
- JACINTO, Lizette (2014): 'Desde la otra orilla, Alice y Otto Rühle. La experiencia del exilio político de izquierda en México 1935-1943'. En: *Revista Historia Mexicana*, 253, LXIV, Julio-septiembre, México, 149-242.
- JACKSON, Julian (2002): *Europa 1900-1945*. Barcelona: Editorial Crítica.
- KIEBLING, Wolfgang (1989): *Brücken nach Mexiko*. Berlin: Dietz Verlag.
- KROHN, Claus-Dieter (1993): *Intellectuals in Exile: Refugee Scholars and the New School for Social Research*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- LEINES MEJÍA, Armando (2003): 'Novela Indigenista: retrospectiva, simbolismo y significación'. En: *Tema y variaciones de literatura: la novela mexicana del siglo XX*, 20.1, 405-424.
- MAIER, Hans (2002): 'Deutungen totalitärer Herrschaft 1919-1989'. En: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 50.3, 349-366.
- MAIER-KATKIN, Birgit (2016): 'Dem verbotenen Geist ein Zentrum schaffen: Anna Segheres and her networks in Exile'. En: Helga Schreckenberger (ed.): *Networks of Refugees from Nazi Germany: Continuities, Reorientations and Collaborations in Exile*. Amsterdam: Brill/Rodopi, 199-213
- MÜLLER, Jürgen (1995): 'El NSDAP en México: historia y percepciones, 1931-1940'. En: *Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 6.2, 89-107. <https://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1195/1223> [07.03.2019].
- NOLTE, Ernst (1983): 'Marxismus und Nationalsozialismus'. En: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 31.3, 389-417.
- PONIATOWSKA, Elena (1963): 'Los 60 años de Leopoldo Méndez'. En: *Artes de México*, 45, 1-20.
- PRIGNITZ, Helga (1992): *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación.
- ROMERO YESCAS, Jaqueline (2014): 'Fondo Documental Leopoldo Méndez'. En: *Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales*. <http://piso9.net/fondo-documental-leopoldo-mendez-6/> [12.04.2019].
- SONTHEIMER, Kurt (1957): 'Deutsche Geschichte und Nationalsozialismus: Zu Georg Lukács' "Zerstörung der Vernunft"'. En: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 9.3, 287-291.
- TRAVERSO, Enzo (2001): *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder Editorial.
- WOCOMODOCS (2017): 'Flucht nach Mexiko - Deutsche im Exil (Dokumentation, 1994)'. En: *YouTube*, 3 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=nE9DMm8QWXg> [28.01.2021].

De ida y vuelta: Myriam Moscona entre el pasado búlgaro-sefaradí y el presente mexicano

Jacobo Sefamí

(University of California, Irvine)

Myriam Moscona (Ciudad de México, 1955) es una escritora muy versátil, que incursiona con soltura en varios géneros, como el periodismo, la traducción, la novela y, sobre todo, la poesía. Sus obras le han hecho merecer una lista bastante larga de distinciones; menciono aquí solo algunas: el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, en 1988, por *Las visitantes*; el Premio Nacional de Traducción, por su co-traducción de *La música del desierto*, de William Carlos Williams; la beca de la Fundación Guggenheim, en el 2006; el Premio Xavier Villaurrutia, por *Tela de sevoya*, en el 2012; además de que su libro *Negro marfil*, recibió dos premios a la mejor traducción al inglés de Jen Hofer por el Pen American Center y el Harold Landon Morton de la Academy of American Poets.

Este texto se interesa por estudiar el ámbito sefardí en la obra de Myriam Moscona. Para ello, haré un recorrido general de su trayectoria como escritora, para luego concentrarme en dos de sus libros fundamentales al respecto: *Tela de sevoya* (2012) y *Ansina* (2015).

Es imposible demarcar una unidad de estilo o de temperamento en la persona que emerge de su poesía. Cada libro publicado ha sido una nueva búsqueda, un reandar el camino para volverlo a inventar; no hay complacencia, sino un reto de plantarse frente a la escritura con el ojo en blanco. En ese proceso, demuestra una y otra vez su capacidad creativa, su versatilidad para imaginar nuevos modos de articulación, ya sea en el poema mismo o en el volumen como visión de conjunto.

Pero si uno se adentra en ese mar de tinta, emergen ciertas constancias, no tanto de estilo, sino de preocupaciones y actitud ante la vida. Hija de padres búlgaros sefardíes, Myriam Moscona lleva consigo, como una herencia revelada, la sensación del desplazamiento, el dejar latitudes, el mirar anhelante hacia el futuro y a la vez el volver atrás y recordar el pasado. Esas dos puntas se interconectan, desde su posición como mexicana, pero también ubicándose en muchos sitios, como si encarnara el barco heterotópico que ensalza Foucault; una escritora camaleónica que está aquí y allá, que vibra en los recodos de la otredad anti hegemónica, en la literatura menor (según la señalan Deleuze y Guattari para Kafka) que subvierte el discurso del poder, en la diferencia de la identidad que transmite un México plural y polivalente.

Como dice Jorge Esquinca, en una nota del 2015, esa noción del desplazamiento está signada por unos versos de *Último jardín* (1983), su primer libro: "¿Quién sopló a mi oído? Alguien se empecinó en tirarme a la marea, que a la velocidad de la resaca me regresó al mundo a completar mi ciclo" (en Esquinca 2015: 31). Es también el orbe del pasado al que vuelve constantemente, ya sea en la 'Elegía' que escribe a la muerte de su madre, o en 'Carta de naturalización', poema escrito con esa voz de la que sabe apátrida, en busca de "que las raíces se pierdan en la historia" (Moscona 1989: 70). Son los rituales y las liturgias, los fantasmas que reemergen en *Las visitantes* (1989) y que luego se plantean en el erotismo y lo sagrado de *El árbol de los nombres* (1992) y *Visperas* (1996), aunque siempre con un tono escéptico, burlón, que emerge desde una voz femenina crítica y poderosa.

Destaco asimismo *Negro marfil* (2000), que hace una transición hacia una ambigüedad barroca, que juega con los espacios, como en el cubismo. Se trata de un poema largo, hecho a base de frases (o palabras) dispuestas en la página de muy diversas maneras: versos a dos columnas, en diálogo; segmentos colocados en el centro; párrafos escritos en prosa; palabras cortadas; también se incluyen reproducciones de frases escritas a modo de grafiti sobre paredes con pintura carcomida, pero esa escritura sobre la pared es casi indescifrable porque, además de que en ocasiones es borrosa, se reproducen las imágenes en su reverso, como si se vieran a través de un espejo. *Negro marfil* continúa el trabajo con la letra como una muestra de contracorriente, la escritura al revés que desdice lo que se ha dicho, la fractura y las heridas que quemán, forjan un palimpsesto, revelan cicatrices, desgastan el carbón con que se ha intentado grabar el lenguaje. *Negro marfil* acude al fragmento con la conciencia de que el "blanco" del discurso inteligible es una frustración y sólo se puede aspirar a lo jaspeado del carbón de la tinta que se corre y oculta un sentido unívoco. En la última página, Moscona agrega una especie de coda que va acompañada por otra imagen. Los versos finales concluyen "Estaba el blanco abrazado al labio del querer hablar/ Dios/ Un ojo rasgando la niebla" (Moscona 2000: 88). Lo que antes era ritual, acá se transforma en una conciencia vigesémica que emana desde el Holocausto, con una escritura entrecortada que expone, a la Edmond Jabès, un Dios como una herida, una grieta, una mancha o un vacío, según nos enseñan también los cabalistas al representarlo con las letras alef nun yud, que devienen *aní* (un yo) o alef yud nun, con un orden alterado de esas mismas consonantes, como *ein* (no hay). Es también el nombre (*hashem*, con las letras shin y mem) vertido al revés, ingeniosamente oculto en la palabra "resistir".¹ Ese mismo vocablo volverá en *De par en par* (2009), su libro de poemas visuales, en apunte tan

¹ Véase Moscona (2000: 51).

solo a la forma, despojando o interviniendo las palabras, vaciándolo todo. El salto a *El que nada* (2006) no podía ser más drástico, porque ahora se trata de un estilo muy sobrio, directo y con escasísimo lenguaje figurado. Simplemente, ahonda en la respiración del que se sumerge en el agua para recorrerla. Ya no es el barco del exiliado, sino ahora se trata del cuerpo que se traslada a brazadas; es la reflexión que deriva en la nada, en la nulidad del movimiento que solo se sostiene por su automatismo:

avanzo remonto
manchas de aire
el pensamiento blanco
el cielo va cambiando de lugar

"la respiración sacar la cabeza en cuatro tiempos" (Moscona 2006: 24s.).

Dentro de esa búsqueda de espacios de expresión, en el viaje que significaba explorar los territorios ignotos, Moscona tuvo la necesidad de mirar atrás, al lenguaje de sus abuelas, el judeo-español que se espejea con el español moderno, como si fuera la personificación de un pasado remoto que vuelve desde sus cenizas, la muerte que nos refrenda nuestra agonía, pero que a la vez nos sopla un "sentimiento de promesa y expulsión que quedó como un aliento echado en el vidrio" (Moscona 1992: 32), un hálito de vida. El resultado de ello, *Tela de sevoya* (2012), lo es todo: un libro-suma que con gran complejidad logra representar la voz individual, familiar y colectiva de la diáspora sefardí: una novela autobiográfica que cuenta las peripecias de una niña que perdió a su padre a los ocho años de edad ('Distancia de foco'); un diario de viaje de una mujer adulta que vuelve a sus raíces en Bulgaria y otros países del orbe sefardí ('Del diario de viaje'); un manual informativo sobre el exilio de los judíos expulsados de España y su dispersión por el mundo ('Pisapapeles'); una serie testimonial que recoge diversas voces de la diáspora ('La cuarta pared'); una *plaque* de poemas sobre la evanescencia ('Kantikas', que después se integrarán en *Ansina*); un relato fantasmagórico de los sueños y obsesiones interiores de una niña/mujer que habla con los muertos ('Molino de viento').

Tela de sevoya es un solo libro, una novela que recoge los múltiples registros y variantes de las mismas obsesiones. Aunque abre y cierra con la muerte, no sigue un orden cronológico ni espacial, por lo que también se podría concebir como un objeto para armar, un rompecabezas que deriva del viaje exploratorio que va para afuera, pero más a menudo para dentro de los ensueños de la protagonista del volumen. *Tela de sevoya* es un libro con un eje que reverbera en todas sus partes; se trata de la exploración del despojo, la pérdida, la muerte, la desazón, la diáspora, como condición que se exagera a través de la identidad, pero que a la vez y por lo mismo remite a la fragilidad humana, como apunta el refrán que le da título al volumen, "el

meoyo del ombre es tela de sevoya" (Moscona, 2012: 9). Es con la boca, con la lengua de los muertos, que se establecen diálogos o más bien monólogos imposibles e imperantes. *Tela de sevoya* es también una transgresión de la nostalgia de un mundo perdido a través de retratos crudos y burdos de familia, muchas veces permeados de un humor (judío) autoirónico, mordaz; pero bien visto, es sobre todo un poema de amor, un aferrarse a la vida, un canto a las eufonías de una lengua que no respeta autoridad alguna, salvo su fidelidad a los ancestros, a la *chikez* (niñez) de los orígenes. ¿No es eso lo que hacen la mayoría de los escritores: revertir el naufragio, la miseria, con voces dulces que alientan ánimo de vida?

La novela gira alrededor de dos circunstancias fundamentales: 1) una niña pierde a su padre a los ocho años; 2) esa protagonista pasa su infancia y pubertad (de los ocho a los catorce) compartiendo el cuarto con su abuela. La pérdida se extiende al resto de familiares (las abuelas y la madre) y a la lengua misma. La protagonista-mujer viaja a Sofía y a Plovdiv, en Bulgaria (y a otros sitios de la diáspora sefaradí, como Salónica, en Grecia; Estambul y Esmirna, en Turquía; además de Jerusalén y Madrid) en busca de las huellas de su pasado y de su herencia. En una frase reminiscente del inicio de *Pedro Páramo*, dice al llegar a Sofía: "por eso vine, porque me dijeron que aquí podría descubrir la forma de atar los cabos sueltos" (Moscona 2012: 18). En varios de los fragmentos de 'Del diario de viaje' ronda la muerte o la conciencia de un mundo que se diluye; la protagonista se sabe testigo de la inminente disolución; el judeo-español aparece con insistencia (al igual que en 'Pisapapeles'), como si fuera una imagen del despojo de la desaparición de los ancestros. Pero, a la vez, funciona como una máquina del tiempo, una vuelta al pasado remoto, al de la expulsión de Sefarad: "Konservamos kozas espanyolas ke vozotros ya tenesh olvidadas i pedridas. Podemos darvosh pedasikos del pasado en el presente" (Moscona 2012: 133). Juan Gelman afirmaba en sus palabras introductorias a *dibaxu*: "Acompaño los textos en castellano actual no por desconfianza en la inteligencia del lector. A quien ruego que los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid" (Gelman 1992: 7). En Moscona el judeo-español se plantea entre lo estático y lo móvil; "puedo seguir la huella de una lengua llena de ecos que me lleva a una zona del oído a un lugar primitivo donde se dice que el tiempo puede escucharse" (Moscona 2012: 50). Justo en la zona de oscuridad, donde se establece el grito, rondan los ecos de los padres. La protagonista busca afanosamente respuestas que sabe quedarán en la penumbra. Es sólo cuando se accede al mundo de los muertos que se espera una revelación que otorgue finalmente reposo ante la angustia.

La relación conflictiva entre la narradora-niña y su abuela es la parte más estremecedora, la más espeluznante, la más perturbadora del libro. En lugar de una abuela convencional, Moscona

rompe con el cliché nostálgico y delinea una mujer fea, desagradable, maliciosa, malhumorada, representante de los valores férreos y tradicionales:

Dormimos en la misma habitación. Cuando se desnuda, me impresionan esos calzones largos y bombachos que le cubren medio cuerpo. Luego se afloja lo de arriba y al soltarse la armadura del sostén, se desploman sus pechos gigantes que le llegan casi a la cintura. Se me figuran unas sandías cubiertas de pellejo sin carne [...] mi abuela fofa y malencarada, conozco sus malos olores, sus calzones manchados que se quita frente a mí sin el menor recato[...]

Es una mujer corpulenta. Tiene un ojo operado y el parche está mal puesto, se le nota el hueco. Tengo miedo de sus amenazas; siempre me dice que sus males me van a pasar a mí. Qué hondo parece el hoyo que ocupa el lugar del ojo (Moscona 2012: 103; 156).

El conflicto entre ambas se recrudece a tal grado que en un pasaje se infiere que la abuela intenta matar a la niña.² Por otro lado, la niña es rebelde y reta constantemente las instrucciones del estricto comportamiento heredado del siglo XIX. Se plantea así una disputa entre el pasado y el presente, el ladino y el español, enfatizando las diferencias respecto a los cambios del rol de la mujer en la sociedad. Las mujeres terminan por maldecirse mutuamente. Es curioso, por ejemplo, que la niña corrija o le pida a la abuela que no use el lenguaje 'raro' del judeo-español. En una escena clave, la "vieja acostada en su cama voltea la cara a la izquierda, suelta un sonoro gas estomacal, le dice a su nieta que no la perdona (*para una preta kriatura komo sos, no ai pedron*) y se muere" (Moscona 2012: 28). La protagonista llevará esa carga, esa responsabilidad de ser una "ultima kriatura" del eslabón sefardí y el volumen constituirá una restitución, un modo de compensar la pérdida de sus ancestros, de su idioma, de su cultura. Dado que la abuela Victoria es la principal interlocutora del relato, es a través de ella que se recupera el pasado, la infancia y la lengua; son los *byervos i las dichas* que afloran en el oído de la hablante y, de algún modo, compensan la pérdida con su simple evocación.

No deja de ser paradójico que la niña utilice una de las lenguas más vivas y en expansión, la tercera más hablada del mundo, mientras que el judeo-español sea reminiscencia de un pasado que está a punto de desaparecer; una tensión que va del orbe de esa lengua en agonía al español de un México vivaz y pletórico.

El diálogo entre una lengua y la otra, entre el mundo antiguo y el presente, a veces se torna divertido y, simultáneamente, espeluznante. Véase, por ejemplo, este diálogo entre la niña y su abuela:

–¿Qué hora es, abuela?

–*Ocho kere vente.*

–No hables así. ¿Qué hora es, abuela?

² Véase Moscona (2012: 192).

- Ocho kere quinze.*
–No sabes ver la hora. ¿Qué hora es, abuela?
–*Nunka ni mo, janum. Las ocho son. La ora de dormir.*
–No tengo sueño.
–*A echar, janum. A pishar i a echar.*
–No, quiero ver la tele.
–*Deja estos maymunas.*
–No, ¿por qué? Para que sepas: mi otra abuela sí me dejaba ver caricaturas.
–*Le dire a tu madre.*
–Pues dile.
–*Le dire a tu padre.*
–Mi papá ya se murió.
–*Yo avlo kon el kada noche. Kada noche me dize ke esta arraviado kon ti.*
–Mentirosa, él no está enojado conmigo.
–*No se dize menteroza.*
–¡Estás loca!
–*Me vas i a mi matar. A todos matatesh tu.*
–Yo no maté a nadie.
–*Lo matatesh a tu padre por mucho azerlo araviar* (Moscona 2012: 22).

También se puede concebir esta novela como un diálogo en una cripta (el cuarto que es el encierro en la infancia) con una abuela fallecida (como Juan Preciado y Dorotea en *Pedro Páramo*), en referencia a un padre muerto por la premonición de una niña. El paraíso del pasado aparece en una escena en la playa y el mar con el padre, unas semanas antes de su defunción. Todo el libro sirve para pedir perdón por un deseo involuntario, por un pensamiento que se torna realidad, "ojalá se muera" (Moscona 2012: 66).

Todo el libro es la abuela que persigue a una niña recriminándole la muerte, obligándola a volver al ladino. Como superviviente, el motivo del volumen se traza también con una cita de David Grossman: "Sólo me quedaron las palabras huecas, despedazadas; y en sus cáscaras vacías hice mi nido como el último pájaro" (Moscona 2012: 266).

Es justo el diálogo imposible el que torna *Tela de sevoya* en una novela entrañable, conmovedora. Por eso, los últimos siete fragmentos del libro son todos "Molino de viento". En esos sueños fantasmagóricos, en ese otro tiempo, en ese otro espacio de los muertos, puede ocurrir algún roce de piel, alguna caricia, alguna melodía, que mitigue la desazón. La protagonista también cruza el Leteo, el río que separa sus dos realidades; se sabe muerta también. En la escena final, es una niña que pedalea en su bicicleta para irse con sus padres, junto con la *lingua i los biervos*, al país desconocido. Las voces son huellas, rastros, espejos metonímicos de la evanescencia: "*'despierta/ so tu padre/ 'despierta/ so tu madre/ a fazerme avlar/ voces/ vinieron/ i empues/ tomaron ayre// les prepari kafe turkí/ ama no bevieron/ no*

tokaron/ mis kaveyos embuklados/ vapores blankos/ i bafos de nieblina/ dejaron komo prueba/ i se fizieron sielo" (Moscona 2012: 222s.).

De allí surgió más tarde la selección *Por mi boka*, co-editada conmigo, que permite acudir a una literatura de calidad en ladino; *Ansina* (2015), un libro de poemas que experimenta e insta una nueva manera de escribir en judeo-español; y *Las meldadoras* (título tentativo), su proyecto actual (inédito) en prosa que recrea el orbe sefardí circundado por la guerra.

Frente a la declaración de la UNESCO en el 2002, del ladino como una lengua en peligro de extinción, han surgido en las últimas décadas esfuerzos gigantescos por rescatarlo o *arrebivirlo*, incluyendo la decisión de crear la Academia Nacional del Judeoespañol (2018) por parte de la Real Academia Española. No tengo el espacio para referirme pormenorizadamente a este debate; tan solo quisiera señalar que, en ese intento de negar su muerte, se ha pregonado el renacimiento de la poesía original en esa lengua, con múltiples poemarios y autores. En la investigación que Myriam y yo realizamos para *Por mi boka* (2013), sí era evidente que han aparecido muchos libros de poemas. Pero, lamentablemente, en su mayor parte se trata de literatura llena de clichés sobre la nostalgia y el lamento que significó la expulsión de España y el exilio. La literatura de calidad en ladino solo puede provenir de los escritores formados en sus propias lenguas. En este sentido, con *Ansina*, Myriam Moscona logra darle lozanía (aunque resulte paradójico) a la lengua; tiene una actitud crítica que desmitifica la tragedia (así como lo había hecho transgrediendo el lugar común aplicado a la abuela en *Tela de sevoya*) de la travesía diaspórica, además de cobrar conciencia en una actitud crítica que cuestiona el género mismo de la poesía. Es, así, la primera antipoeta del ladino, la primera que incorpora el juego con el lenguaje al modo vanguardista, la primera en referirse a temas ajenos a la experiencia del exilio, la primera en usar el humor. En ese diálogo entre México y el mundo sefardí, lo mexicano no es el folklore del mariachi y el tequila, sino el poema autocrítico que, sobre todo, pone atención a los sonidos de las palabras, a la buena dicción heredada de Sor Juana, los Contemporáneos, Octavio Paz y tantos otros. Moscona hace suya también, como latinoamericana, la poética de *Altazor*, de Vicente Huidobro:

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática ('canto III'; Huidobro 1989: 97).

También incorpora otros repertorios lingüísticos, ajenos a lo 'lírico', como lo habían hecho Leopoldo Lugones, César Vallejo o Rodolfo Hinostroza, en referencia a la anatomía, las matemáticas o la ciencia, a la vez que en ocasiones (también respondiendo a la tradición de la oralidad en la poesía contemporánea) usa un discurso que remite a asuntos cotidianos. También, de manera sutil, se nutre de citas o alusiones a pensadores, filósofos o poetas, como Marcel Proust, Danilo Kis, Marcel Cohen, el *Meam Loez*, Paul Celan, Edmond Jabès, Rabí Abravanel, *El Zohar* o *El libro del esplendor*, Albert Einstein, George Steiner y Juan Gelman. Con ello, enriquece el ladino al hacerlo dialogar con una rica tradición universal.

Ansina contiene un total de treinta poemas, divididos en cinco secciones de extensión irregular. Aunque se supone que se trata de un libro enteramente escrito en judeo-español, el español no desaparece por completo; está presente en el 'Exordio', en las 'Aclaraciones ortográficas', en todos los epígrafes (salvo uno), y como contrapunto –a manera de diálogo, con frases marginales– en trece de los treinta poemas. Es decir, huye de la 'pureza' que significaría una sola lengua y prefiere el dialogismo y la hibridez. Como mexicana y como sefardí, Moscona ha aprendido a combinar sus mundos, a mezclar los idiomas, incluso a reinventar el mismo lenguaje en que se escribe (palabras como 'empolvaduras', 'morideros' o 'eskrivideros' no son de uso común en ladino y se podría decir que son invenciones lingüísticas de la autora).

'Eskrivir de amor o sensya' podría fungir como la poética del libro. Más que limitarlo a una tradición oral que recoge romanzas, refranes o canciones como vehículo para encontrar lazos familiares, el ladino también debería usarse para cosas mundanas, científicas y de cualquier otro asunto:

la lingua sirve
para el rakonto
de estreyas
para studiar
insektos
para apanyar
ladrones
i kriyar
ijos
i pajaros
[...]

(para limpiarse
los dientes
la lingua
se guadra mui
detrás) (Moscona 2015: 54s.).

Es por ello que el libro recurre por igual a la memoria familiar ('De Empolvaduras'), a los muertos que andan penando ('De Morideros', que hace evocar el *Salón de belleza*, de Mario Bellatin), a la ciencia ('De Sensya'), a la creación (cabalística) del universo ('De Kreaiones i Undimientos') y a la escritura misma ('De Eskrivideros').

'De Empolvaduras', la primera sección, evoca cierta memoria familiar, pero de nuevo, no se trata de lamentos en referencia al pasado, sino de textos juguetones. Una estrategia discursiva que se utiliza en un par de ellos es la concatenación: la última palabra de un verso se vuelve a usar con otro sentido en el verso que sigue, conformando una cadena derivativa: "trokar al kojo manko/ trokar al manko surdo/ trokar al surdo siego/ trokar al siego tuerto [...]" (Moscona 2015: 20). En este y otros ejemplos, se insiste en la noción de que nada es fijo ni inamovible, todo es una metamorfosis constante, como el viaje de los seres y el lenguaje que se transforma en la peregrinación permanente que ha sido la señal del exilio sefardí. En 'Loka por el desknozido', se juega con la posibilidad del parentesco, de los seres extraños que podrían ser familiares; la idea de que el ser que bebe café en la mesa de al lado podría resultar "mi padre?/ mi partero/ mi entierrador" (Moscona 2015: 27). En 'De morideros' aparecen personajes / fantasmas como el rabí Isaac Abravanel (líder de la comunidad judía en el momento de la expulsión de los judíos de España, en 1492), el poeta Paul Celan o los propios padres de la autora: ¿qué significa, en este sentido, la pérdida que conlleva el trajinar de siglos después del destierro? ¿En qué medida la preservación de la lengua y la cultura es un modo de resistir y anular la pérdida para perpetuarse en una eternidad que a la vez delata heridas de muerte? El "arte de guadar" se convierte en un artilugio de la memoria que lucha contra el morir: "los eskritos/ de abravanel/ respiraderos son.../ ojos de grandes biología.../ biónikos no son/ ama atraviesan la karne/ i pueden kedarsen/ a morar/ en las membranas/ koroladas/ kea i en ti" (Moscona 2015: 37s.). En este mismo sentido funciona, también, el poema 'La letra beth: el muro', inspirado en *El Zohar* o *El libro del esplendor*. Si bien repite la noción cabalística del origen del mundo atribuido a las letras y al comienzo del *Génesis* con la 'beth', la segunda del alfabeto hebreo (la que representa una casa con la puerta abierta, a partir de la cual se concibe el universo completo), también acude al misterio de lo vedado al conocimiento, puesto que 'el muro' o la pared que se representa en la letra con la barra de la derecha, impide saber qué había

antes o detrás de esa letra: "Savras kual es el biervo eternidad ama no konozech nada de ella porke mora atrás del muro de la prima letra" (Moscona 2015: 45). Como ya lo había señalado antes, *Ansina* se burla de sí, adopta una actitud crítica; hereda el nihilismo dadaísta, poniendo en cuestión el concepto mismo de arte o de la poesía, aunque mantiene la musicalidad, el vaivén de la prosa y el verso, y lo coloquial simple y llano (en muchas ocasiones con apuntes en español). "dibújame la cinta en este papel, ¿sí?", "constrúyeme la cinta con tus manos" (Moscona 2015: 51), en la voz que en ocasiones podría ser la de una niña que escucha los consejos, las enseñanzas, el conocimiento que viene de un pasado remoto, y a la vez todo ello con juegos de lenguaje que parecen ecos que se rebotan desde su naturaleza mutante. En 'Papel de kuatro', se cuestiona el afán de la escritura, el esfuerzo de preservación de lo antiguo, la idea de la resistencia ante la inminente muerte de la lengua. Utiliza, en cambio, un gran sentido del humor para burlarse de la solemnidad con que se suele asociar el género lírico: "Eskrivo una kantika kada diya/ *es mentira*/ la dovlo en kuatro/ i esos papeles/ kon eskritura antikua/ a la perra sirven/ para pishar en ellos:/ *es verdad*" (Moscona 2015: 64).

Es *Ansina* un libro plenamente inserto en la contemporaneidad de la poesía mexicana, en una línea que continúa la antipoesía erudita de un Gerardo Deniz; simultáneamente se las ingenia para traer la musicalidad heredada del siglo XV y hacerla dialogar con el humor, la desazón, el entrecruzamiento de lenguajes, el nihilismo de nuestro momento. Myriam Moscona desmitifica la tragedia tanto de la travesía diaspórica como del fin de la lengua; ha hecho lo que nadie con el judeo-español: lo ha rejuvenecido, le ha dado nuevo vigor, lo ha puesto al día, justo en los momentos en que su muerte inexorable se aproxima. Su literatura permite que el orbe del pasado búlgaro-sefardí reincida en su presente poético mexicano, forjando una confluencia extraordinaria e insólita.

Bibliografía

- ESQUINCA, Jorge (2015): 'Myriam Moscona. De frente y de perfil'. En: *Revista de la Universidad de México*, 137, 30-33.
- GELMAN, Juan (1992): *dibaxu*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- HUIDOBRO, Vicente (1989): *Altazor. Temblor del cielo*. Edición de René de Costa. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MOSCONA, Myriam / Jacobo Sefamí (eds.) (2013): *Por mi boka. Textos de la diáspora sefardí en ladino*. México: Editorial Lumen.
- MOSCONA, Myriam (2015): *Ansina*. México: Vaso Roto Poesía.
- MOSCONA, Myriam (2012): *Tela de sevoya*. México: Editorial Lumen.
- MOSCONA, Myriam (2006): *El que nada*. México: Ediciones Era.

MOSCONA, Myriam (2000): *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

MOSCONA, Myriam (1996): *Vísperas*. México: Fondo de Cultura Económica.

MOSCONA, Myriam (1992): 'La paradoja de promesas y exilios'. En: *Noaj. Revista literaria* (Jerusalem), 7-8 de diciembre, 31-33.

MOSCONA, Myriam (1989): *Las visitantes*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Guadalupe-Tonantzin: una santa transcultural

Stephanie Schütze

(Freie Universität Berlin)

1. Introducción

En junio de 2009, la organización de migrantes Federación de Clubes Michoacanos en Illinois (FEDECMI) organizó una misa en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe / *Our Lady of Guadalupe Shrine* en Des Plaines, Illinois, cerca de Chicago, para la inauguración de la Semana Michoacana. El santuario se encuentra dentro del vasto parque de la Academia Maryville, un hogar católico para niños y jóvenes. Además de una pintura antigua de la Virgen de Guadalupe, están ubicadas las figuras de la Virgen y Juan Diego, el hombre indígena al que la Virgen se le apareció en el siglo XVI, arrodillado ante ella. Junto al santuario está la iglesia *Our Lady of Guadalupe Chapel*. Alrededor de 3.000 personas acudieron al servicio en español ese fin de semana.

Después del servicio, el sacerdote mexicano sale de la iglesia y camina hacia el altar frente al santuario. Junto a él está Artemio Arreola, miembro fundador de la organización FEDECMI y coordinador político de la *Illinois Coalition for Immigrant and Refugee Rights*. Levanta una pancarta que dice: "Joint the Movement!" Artemio da un discurso vehemente en español acerca de que una reforma migratoria justa debe permitir a los muchos mexicanos que viven indocumentados en los Estados Unidos que legalicen su estatus migratorio. También anima a los presentes a que manden mensajes vía celular a la Casa Blanca en Washington, para presionar al entonces gobierno del presidente Barack Obama para que realice la reforma prometida durante su campaña electoral. El sacerdote lo observa y cierra el discurso con una bendición para todos los presentes, especialmente para la organización FEDECMI. Posteriormente, se realizan presentaciones de música y danzas tradicionales michoacanos frente al Santuario de la Virgen de Guadalupe.



Imagen 1: Artemio Arreola en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Des Plaines. Foto: Luis González Toussaint 2009.

Durante mi trabajo de campo etnográfico en la zona metropolitana de Chicago en 2009, se llevó a cabo este evento; y el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Des Plaines se convirtió en un escenario de la lucha política para una reforma migratoria justa en los Estados Unidos.

Chicago es uno de los principales destinos para migrantes mexicanos en los Estados Unidos desde finales de los años setenta del siglo XX, y en las últimas décadas se ha convertido en un semillero de protestas políticas de los migrantes mexicanos. Las organizaciones de los migrantes mexicanos y latinoamericanos luchan contra el endurecimiento de la legislación de inmigración en los Estados Unidos, la criminalización de los migrantes indocumentados en las últimas dos décadas y actualmente contra la política antiinmigrante del presidente Donald Trump.

Este artículo parte de la escena en el santuario en Des Plaines –donde el espacio sagrado adquirió un significado político transcultural para la lucha de los migrantes mexicanos en Estados Unidos– y explora la conexión entre el símbolo religioso de la Virgen de Guadalupe y el activismo político. Su significado político es una noción históricamente arraigada en México

que ha sido adoptado por diferentes actores en la historia mexicana. Por eso, este artículo primero resume la historia del simbolismo político de la Virgen de Guadalupe. Después se analiza el santuario de *Our Lady of Guadalupe Shrine* como un espacio conquistado por los migrantes mexicanos y, finalmente, se explora su significado transcultural para la lucha política de los migrantes.

2. La Virgen de Guadalupe como símbolo político

La Virgen de Guadalupe es un símbolo nacional en México. Cada 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, millones de personas peregrinan a la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe en Tepeyac, que se encuentra al norte de la Ciudad de México. Hoy en día, la basílica es el segundo sitio católico más visitado en el mundo después del Vaticano.¹ En los años de 1950 Eric Wolf postuló que la Virgen de Guadalupe era el "single master symbol" de los mexicanos (Wolf 1958: 38). Sin embargo, la Virgen de Guadalupe fue utilizada de maneras distintas: como símbolo de liberación, así como símbolo de control y subordinación.² Desde la Colonia el significado de la Virgen de Guadalupe tenía una connotación política que fue cambiando en las diferentes épocas de la historia mexicana según los actores que se apoderaban del símbolo y lo reinterpretaban a su manera.

El origen del culto de la Virgen de Guadalupe es sincretista: La Virgen se le apareció a un campesino nahua, en el cerro del Tepeyac en el año 1531, en el mismo lugar donde estaba situado el templo de la diosa azteca de la fertilidad Tonantzin en la época prehispánica. El nahua, con el nombre español Juan Diego,³ tuvo que llevar alguna evidencia al obispo católico Juan de Zumárraga, quien al principio no quería aceptar a la virgen morena aparecida a un indígena. Según la leyenda, solo después de la aparición milagrosa de la imagen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego, el obispo estuvo de acuerdo en construir una capilla en el cerro del Tepeyac.⁴ El sincretismo entre la religión católica e indígena también se demuestra en que, por un lado, la Virgen de Guadalupe es morena y, por el otro lado, su nombre fue adoptado de la Virgen de Extremadura, España.⁵

En el siglo XVIII las élites coloniales se apropiaron de la imagen de la Virgen de Guadalupe como símbolo de la patria criolla. Fue declarada santa patrona de la Nueva España en 1754 por el papa Benedicto XIV. En esa época la Virgen sirvió como modelo de aceptación y

¹ Véase Yeh / Olaguibel (2011).

² Véase Favrot Peterson (1992).

³ Juan Diego fue canonizado por Juan Pablo II en 2002.

⁴ "Nican mopohua" es el nombre con el que se conoce el relato en náhuatl de las apariciones de la Virgen en México.

⁵ Véase Favrot Peterson (1992).

legitimización de la religión católica y del poder colonial. En su famoso libro *El laberinto de la soledad* Octavio Paz escribió que la Virgen de Guadalupe representaba simbólicamente la feminidad y la maternidad inmaculada, pura, para los mexicanos. Su imagen contrastaba con la feminidad de la Malinche, la amante de Hernán Cortés, que simboliza la traición a los españoles, pero también la violación de la mujer indígena por el conquistador español. Por lo tanto, la Virgen de Guadalupe fue adorada como la madre de todos los mexicanos, mientras que la Malinche fue considerada como una traidora.⁶



Imagen 2: Miguel Hidalgo y la pancarta de la Virgen de Guadalupe, Andrés López 1805 (en Villa Roiz 2020).

Después, en las luchas de independencia de España a principios del siglo XIX, la Virgen de Guadalupe se convirtió en el símbolo de independencia de la colonia española. Fue usado por los líderes criollos como un estandarte en la guerra de independencia. El grito de independencia fue dedicado a ella: "¡Viva nuestra Señora de Guadalupe!" (Diny 2016: 13). En el pensamiento de los libertadores de esa época la Virgen de Guadalupe simbolizaba la madre de la nación, ya que para ellos unía castas y razas a favor de una identidad nacional.⁷

Sin embargo, no fue hasta las luchas de la Revolución Mexicana cien años después, a principios del siglo XX, que la Virgen de Guadalupe realmente se convirtió en símbolo de

⁶ Véase Paz (1950).

⁷ Véase Arnal (2015).

libertad para todas las clases sociales y tuvo una visibilidad constante como "virgen morena" por primera vez desde su aparición 400 años antes.⁸ Durante la Revolución los líderes Emiliano Zapata y Pancho Villa adoptaron el símbolo de la Virgen de Guadalupe y también la llevaban como su estandarte.

Después de la Revolución, cuando se pronunció la separación del Estado y la Iglesia, el culto de la Virgen de Guadalupe se volvió parte de la cultura popular en México. Todavía en la actualidad la Virgen de Guadalupe sirve a actores muy distintos como símbolo político. Por ejemplo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) contemporáneo se refirió al culto de Guadalupe como un símbolo de combate político. Al mismo tiempo, el expresidente Vicente Fox usaba emblemas de la Virgen en sus discursos políticos durante su sexenio (2000-2006), argumentando que la Virgen de Guadalupe no era solo una imagen religiosa, sino también un símbolo nacional.⁹

También para los mexicanos migrantes en los Estados Unidos la Virgen de Guadalupe ha jugado un papel importante como símbolo político en el siglo XX. El significado revolucionario de Guadalupe primero se revivió en el movimiento chicano: el líder César Chávez la eligió como uno de los principales símbolos de la huelga de los trabajadores agrícolas en los años sesenta.¹⁰ A finales de los setenta y principios de los ochenta, artistas y autoras del movimiento chicano reinterpretaron la imagen de la virgen como una lideresa feminista. Gloria Anzaldúa escribió en su libro *Borderlands / La Frontera*:

La virgen de Guadalupe is the single most potent, religious and cultural image of the Chicano/Mexicano. She, like my race, is a synthesis of the old world and new, of the religion and culture of the two races in our psyche, the conquerors and the conquered (Anzaldúa 1987: 30).

Sandra Cisneros postula que Tonantzin, la diosa de la fertilidad azteca, fue desexualizada por los españoles al convertirla en una virgen.¹¹ Las autoras chicanas le devuelven su sexualidad al usarla como símbolo del movimiento chicano-feminista. En 1978, Yolanda López dibujó su famoso autorretrato como corredora con los atributos simbólicos de la Virgen. Así, López activa la imagen de la Virgen tradicionalmente sumisa.¹²

⁸ Véase Favrot Peterson (1992).

⁹ Véase Arnal (2015).

¹⁰ Véase Favrot Peterson (1992).

¹¹ Véase Cisneros (1996).

¹² Véase Favrot Peterson (1992).



Imagen 3: Autorretrato, Yolanda López 1978 (en Editorial Mito 2015).

La importancia de la Virgen de Guadalupe se expresa no solamente en las pinturas de las artistas chicanas, sino también en murales y carteles públicos en los barrios mexicanos en las ciudades estadounidenses. Además, el 12 de diciembre, el día de la Virgen de Guadalupe, se festeja en santuarios e iglesias en muchas partes de los Estados Unidos. Existen más lugares de devoción a la Virgen de Guadalupe en Estados Unidos, además del santuario en Des Plaines en Illinois: el más antiguo es la *Church of Our Lady of Guadalupe* en New York, que fue la primera iglesia latina de la ciudad, construida en 1902. Hay santuarios como la *Our Lady of Guadalupe Parish*,

en Sacramento, California; otros en Santa Fe, New Mexico; en La Crosse, Wisconsin; en la Universidad de Dallas, en Irving, Texas; en un *Historical Trail*, en Texas, e incluso en un *shopping mall*, en California, por nombrar algunos.



Imagen 4: Barrio Pilsen en Chicago. Foto: Luis González Toussaint 2009.

3. *Our Lady of Guadalupe Shrine*: Un espacio conquistado

El santuario de la Virgen de Guadalupe en Des Plaines es un lugar que se ha conquistado. La Virgen de Guadalupe es una copia de la pintura original del Tepeyac en México. La copia fue traída de la Ciudad de México a Illinois, en 1987, por el sacerdote Joaquim Martínez. Inicialmente, el cuadro de la Virgen se prestó a varias iglesias en el área metropolitana de Chicago. Sin embargo, ninguna parroquia pudo o quiso quedarse con la imagen de la Virgen de Guadalupe permanentemente porque los párrocos y los concilios temían el poder de atracción que iba a tener su presencia, ya que pensaban en las dificultades para poder acomodar a miles de peregrinos por semana.

Después de fuertes protestas de la comunidad mexicana, la imagen de la Virgen finalmente encontró un lugar permanente: la Maryville Academy. Una de las activistas políticas entrevistadas durante mi trabajo de campo dijo que, para ella, a la edad de quince años, la lucha por la Virgen de Guadalupe había sido el momento de su politización. Durante días participó

en guardias que la comunidad mexicana había establecido para cuidar que su santa fuera transportada con seguridad a otro lugar.

Desde entonces, el santuario en la Maryville Academy se ha convertido en un lugar de peregrinación: Anualmente, cada 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, alrededor de 200.000 personas peregrinan a Des Plaines. Es el lugar de peregrinaje más visitado después del sitio original en el Tepeyac. En la década de los años 1990, primero se construyó una colina con las imágenes de la Virgen y de Juan Diego, indígena nahua. Luego, junto a ese altar, se construyó la iglesia. En 2001, la iglesia y el santuario de la Academia Maryville en Des Plaines recibieron el segundo premio del Instituto Mexicano para la Historia y el Culto Teológico de la Virgen de Guadalupe, bajo el patrocinio del cardenal mexicano Norberto Rivera Carrera. Desde 2005, hay un cura nacido en México y todos los fines de semana hay misas en español. Durante mi investigación, en el año 2009, llegaban aproximadamente 3.000 personas de Chicago y sus alrededores a la misa cada fin de semana. En el año 2018 empezaron a construir una nueva capilla porque el número de visitantes de los fines de semana había subido a 10.000.



Imagen 5: El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Des Plaines. Foto: Luis González Toussaint 2009.

Michelle Martin, periodista del periódico *Católico* del Nuevo Mundo Católico de la Arquidiócesis de Chicago, escribe sobre el segundo Tepeyac en su artículo 'Misión de Nuestra Señora de Guadalupe, mensaje en crecimiento':

Today, the hill that forms the centerpiece of the shrine is surrounded with colorful flowers, real and artificial, and rows of candles in glass containers line the raised outdoor sanctuary. On the back of the hill, a cave holds an image of the Risen Lord, with more candles, photographs of babies in incubators and sonograms, hospital bracelets and, stacked near

the entrance, crutches. "Those were left by people who prayed for a miracle and received it," said Martinez, still one of the leaders of the volunteer group that cares for the shrine.

The wide lawns that surround the hill fill with people every Sunday - people who bring their own chairs and picnic lunches for after Mass, people who drive from surrounding states, people who come to fulfill their "mandas," or promises to make a pilgrimage to Our Lady of Guadalupe in return for answered prayers. "They see this place as a little basilica of Our Lady of Guadalupe," said Father Miguel Martinez. While the oratory's canonical status might be new, the "Cerrito del Tepeyac," (Grotto of Tepeyac, named for the site where the virgin appeared to San Juan Diego in 1531 in what is now Mexico City) is not. The hill –a stone creation with fountains, topped by bronze statues of Our Lady and San Juan Diego– includes dirt from the real hill.

The chapel now has daily Masses and a regular schedule of weekend Masses, with the 9 a.m. Spanish Mass, celebrated outdoors when weather permits, the largest. The shrine now holds daily Mass at 7 p.m. in Spanish (though Martinez said he includes some English in the liturgy if he sees people who look like English-speakers in the congregation) and an additional Spanish vigil Mass at 7 p.m. Saturday and a Spanish Sunday Mass at 1 p.m. in the chapel. Most pilgrims come from Chicago, but a fair number make the trip from Indiana, Michigan, even Canada, and most are Mexican, with a generous sprinkling from other Latin American countries, along with some Polish immigrants and others (Martin 2019).

El artículo sugiere que no son solo los migrantes mexicanos quienes usan el santuario en Des Plaines como un sitio de peregrinación. El culto alrededor de la Virgen de Guadalupe se extiende hoy a migrantes de muchos países de América Central y del Norte, e incluso a países fuera de las Américas. En su estudio sobre el santuario de Des Plaines, Elaine Peña analiza la importancia transnacional y política del culto para los migrantes mexicanos y latinoamericanos.¹³ Según su análisis, el santuario de la Virgen de Guadalupe no solo es un símbolo de su identidad mexicana para los migrantes, sino que también se ha convertido en un importante espacio simbólico para reclamar sus derechos políticos:

Ofentimes, I traveled to Des Plaines with *Guadalupanas/os* from the North Side of Chicago, many of whom are "unauthorized migrants" originally from dominant sending states such as Michoacán and Guanajuato, while others hail from Veracruz and Nuevo Leon. They did not necessarily find themselves aligned with fellow devotees at the Second Tepeyac on the basis of nationality or even regional affiliation. What connects adherents in Des Plaines is their allegiance to la Virgen de Guadalupe and their determination to rise above the xenophobic realities of life in "el Norte" (Peña 2008: 722s.).

Peña demuestra la importancia política del santuario, que los migrantes latinoamericanos también usan como un lugar para informarse sobre su situación legal en los Estados Unidos. Atrás de la iglesia hay salones donde las organizaciones de migrantes ayudan con procedimientos oficiales (por ejemplo, la solicitud de la ciudadanía estadounidense).¹⁴

¹³ Véase Peña (2008).

¹⁴ Véase Peña (2008).

4. Chicago como un lugar de luchas para los migrantes mexicanos

Hoy, casi medio millón de los casi 3 millones de habitantes de Chicago son mexicanos. Es la segunda comunidad más grande de inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos, después de Los Ángeles. Además de California y Nueva York, Chicago se ha convertido en un centro de actividad política de los migrantes mexicanos en las últimas décadas. El panorama político es diverso: desde organizaciones de la sociedad civil (clubes, federaciones) hasta partidos políticos mexicanos e instituciones del gobierno mexicano.

En el amplio campo del activismo político de los mexicanos de Chicago, me he centrado en el grupo de migrantes del estado de Michoacán. Por un lado, porque es el grupo más grande de inmigrantes mexicanos en Illinois: en 2009 el 15% de los mexicanos que viven en Illinois provenían de ese estado del centro-oeste de México.¹⁵ Por otro lado, porque los michoacanos son uno de los grupos mejor organizados de Chicago. Inicialmente, los migrantes michoacanos se organizaban en clubes de sus comunidades de origen. Estos clubes eran organizaciones culturales y sociales. Sin embargo, en las últimas décadas, cada vez han desarrollado un mayor activismo político que se expresa en su lucha por la representación política en su país de origen. En 1997 se fundó la Federación de Clubes Michoacanos en Illinois (FEDECMI) para coordinar el trabajo de todos los clubes. Hoy, 27 clubes, con una membresía de 20 a 100 familias, pertenecen a la FEDECMI.

Cada año la FEDECMI organiza la Semana Michoacana, junto con el gobierno de Michoacán. Se trata de presentar la diversidad cultural del estado: arte y literatura de Michoacán, música indígena tradicional de los purépechas y gastronomía típica como las carnitas, los huchepos o las corundas. Además, se realizan eventos para discutir temas políticos actuales que afectan a México y los Estados Unidos. Con motivo de la Semana Michoacana, el gobernador de Michoacán y algunos políticos de alto rango viajan a Chicago. En los últimos años, la Semana Michoacana también se ha apropiado cada vez más de lugares públicos de Chicago para llamar la atención sobre la presencia de los mexicanos en esta ciudad y sus alrededores. Un ejemplo es la misa que se celebra en el santuario de la Virgen de Guadalupe en Des Plaines.

A primera vista, la estrecha relación de los migrantes con su país de origen –simbolizada, entre otros, por la devoción a la Virgen de Guadalupe y la fundación de organizaciones

¹⁵ El Consulado de México en Chicago registró 785,011 mexicanos en el estado de Illinois entre 2001 y 2009; 117,576 de ellos eran de Michoacán. Sin embargo, dada la presencia de un gran número de inmigrantes indocumentados y el hecho de que muchos no se registran en el consulado mexicano, el número total de mexicanos en Illinois, incluidos los indocumentados, era mucho mayor.

mexicanas en los Estados Unidos– puede interpretarse como una nostalgia que impide la integración de los migrantes a la sociedad estadounidense. Estudios sobre migración han demostrado que los migrantes mantienen lazos con su tierra natal y construyen una imagen idealizada de su origen nacional.¹⁶ Sin ignorar este punto por completo, parto de la idea de que estos procesos de organización van acompañados de una transculturización de la acción social y política y, por lo tanto, crean nuevos espacios de interacción transnacional. La creciente organización y politización de los grupos de migrantes mexicanos en los Estados Unidos no es solo un signo de nostalgia con el país de origen. Muchos de los mexicanos políticamente activos se organizan simultáneamente en sindicatos y partidos estadounidenses, en organizaciones de inmigrantes y latinos en Estados Unidos.

Un buen ejemplo de este activismo transnacional es Artemio Arreola, el líder político, que habló en la misa del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe a favor de la reforma migratoria justa. En su juventud, él fue un activista político en Michoacán. Más tarde, en Estados Unidos militó en el sindicato de la fábrica donde trabajaba, luego fue y todavía es uno de los líderes de la FEDECEMI y director político de ICIRR. Además, trabajó en la campaña electoral de Barack Obama como enlace de comunicación con la prensa latina y atrayendo a los latinos a votar. Actualmente organiza campañas contra la política antiinmigrante del actual presidente Donald Trump.

Y no solamente los actores, sino también las mismas organizaciones de los mexicanos en Chicago operan transnacionalmente: Organizan proyectos de infraestructura en sus comunidades de origen, luchan por sus derechos políticos en México, apoyan a los migrantes en su vida cotidiana en Chicago y además los impulsan a participar políticamente en los Estados Unidos. Como hemos visto, la lucha de la FEDECEMI por los derechos políticos de los migrantes mexicanos en los Estados Unidos se extiende hasta los ámbitos religiosos, como el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

5. Conclusiones

En Des Plaines la Virgen de Guadalupe se convierte en un símbolo transcultural. Bajo su estandarte los migrantes mexicanos luchan por una reforma migratoria justa y una aceptación cultural en los Estados Unidos. Por supuesto, para los migrantes de Chicago, la Virgen de Guadalupe no tiene el mismo significado que para las activistas chicanas: No reinterpretan radicalmente su feminidad. Sin embargo, Guadalupe es un símbolo importante para los

¹⁶ Véase Duyvendak (2011).

migrantes michoacanos y también a ellos les sirve como imagen mediadora entre las culturas – el papel que ha desempeñado desde que apareció, en la época colonial.

La lucha por la permanencia del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Des Plaines podría verse como una repetición de la lucha de Juan Diego para que la iglesia católica reconociera a los indígenas. En el caso de la lucha de los migrantes por una reforma migratoria justa en los Estados Unidos, también se trata del reconocimiento del estatus de un grupo minoritario ante un gobierno dominante. Esto significa que el discurso político de Artemio Arreola frente al altar del santuario, que tal vez de entrada pareciera un poco desplazado, adquiere significado al interpretar los símbolos transculturales. Así, el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe se convierte en un espacio simbólico importante para la lucha por los derechos políticos de los migrantes mexicanos en los Estados Unidos.

Bibliografía

ANZALDÚA, Gloria (1987): *The Border/ La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

ARNAL, Ariel (2015): 'La devoción del salvaje. Religiosidad zapatista y silencio gráfico'. En: *L'Ordinaire des Amériques*. <http://journals.openedition.org/orde/2111> [12.9.2019].

CISNEROS, Sandra (1996): 'Guadalupe as Sex Goddess. Unearthing the Racy Past of Mexico's Most Famous Virgin'. En: Ana Castillo (ed.): *La diosa de las Américas*. Nueva York: Riverhead Books, 46-51.

DINY, Frederike (2016): 'La bandera nacional mexicana y la Virgen de Guadalupe. Identidad y simbología entre indígenas en una comunidad nahua de la Sierra Norte de Puebla'. En: *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2.4, 11-25.

DUYVENDAK, Jan Willem (2011): *The Politics of Home. Nostalgia and Belonging in Western Europe and the United States*, Basingstoke/UK: Palgrave Macmillan.

EDITORIAL MITO (2015): 'La virgen de Guadalupe. Yolanda Lopez. 1978'. En: *Mito. Revista Cultural*, 5 de febrero. <http://revistamito.com/multiculturalismo-capital-global-y-feminismos/la-virgen-de-guadalupe-yolanda-lopez-1978/> [27.01.2020].

FAVROT PETERSON, Jeanette (1992): 'The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation?'. En: *Art Journal*, 51.4, 39-47.

MARTIN, Michelle (2013): 'Our Lady of Guadalupe's mission, message growing'. En: *Catholic New World*. http://legacy.chicagocatholic.com/cnw/issue/2_100905.html [12.9.2019].

PAZ, Octavio (1950): *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos.

PEÑA, Elaine (2008): 'Beyond Mexico: Guadalupan Sacred Space Production and Mobilization in a Chicago Suburb'. En: *American Quarterly*, 60, 721-747.

YEH, Allen / Gabriela Olaguibel (2011): 'The Virgin of Guadalupe: A Study of Socio-Religious Identity'. En: *International Journal of Frontier Missiology*, 28.4, 169-177.

VILLA ROIZ, Carlos (2020): '¿Dónde está el estandarte de la Virgen de Guadalupe de Miguel Hidalgo?'. En: *Desde la fe*, 15 de septiembre. <https://desdelafe.mx/virgen-de-guadalupe/donde-esta-el-estandarte-de-la-virgen-de-guadalupe-de-miguel-hidalgo/> [27.01.2020].

WOLF, Eric (1958): 'The Virgin of Guadalupe. A Mexican National Symbol'. En: *Journal of American Folklore*, 71, 34-39.

Entre muros y túneles.

Metáforas para pensar la necropolítica en México

Tanius Karam Cárdenas

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

1. La idea de necropolítica y sus enemigos

Retomamos las implicaciones discursivas y simbólicas de los "muros" y "túneles" como metáforas que nos facilitan comprender mecanismos para problematizar y analizar algunos discursos o actitudes discursivas a propósito de muros y túneles¹. El primero representado por los discursos del entonces presidente de EE.UU. Donald Trump y el túnel, por la edificación en el proceso de buscar formas más efectivas para transportar droga a los EE.UU. y los espectaculares escapes de Joaquin Guzmán 'El Chapo', quien fue juzgado en una corte de EE.UU. y sentenciado a cadena perpetua. Este arco que va de muros a túneles nos permite reflexionar en torno a la política y la cultura del México contemporáneo, así como del capitalismo neoliberal.

Para iniciar nuestra reflexión retomamos las nociones "biopolítica" y "necropolítica" que están muy relacionadas. La noción "necropolítica" es una adaptación que Mbembe² hace al concepto de biopolítica de Foucault³ definida como una forma de ejercicio del poder que aspira al control-gestión de los procesos biológicos de la población y que sería una forma más avanzada de control; el biopoder se define como estrategias de saber, relaciones de poder que se vinculan a lo que ha sido el ejercicio del poder en occidente y que el propio Foucault estudió en otras de sus obras; el biopoder nos permite analizar las disciplinas del cuerpo que dentro del estado actual del capitalismo el poder aspira a tecnologías de poder que puedan producir cuerpos dóciles y fragmentados.

En los últimos años ha permitido a distintos analistas caracterizar las dinámicas políticas y culturales del capitalismo tardío y neoliberal en cuyos rasgos podemos enumerar: (a) la depredación de los recursos naturales con lo que puede implicar el desplazamiento de poblaciones y el usufructo de los recursos naturales; (b) modificación de los metarrelatos

¹ La primera versión de este trabajo se presentó en el coloquio de los UC Mexicanistas celebrado en Bochum en junio 2018; el presente texto es una versión corregida para el número de *iMex*, en el que también se han actualizado algunos datos como por ejemplo el juicio contra el Chapo y su encarcelamiento en una prisión de EE.UU.

² Véase Mbembe (2006).

³ Véase Foucault (2009).

dominantes de legitimación social donde se construyen nuevos enemigos (narcotraficantes, migrantes, terroristas islámicos, mexicanos) y la finalidad de dichos discursos es como tradicionalmente lo hace la ideología, "naturalizar" (dar por sentadas las cosas) la violencia, la corrupción, lo que funciona no solo a nivel regional, local, sino también transnacional; (c) más que una desaparición del Estado-nación como es discurso corriente en las ciencias sociales, entre otros autores, Zavala propone la idea contraria: que la violencia contemporánea es gestionada, organizada por ese mismo estado;⁴ (d) nuevas luchas de poder que se traducen en luchas contra la población por el control de los recursos naturales que el Estado quiere gestionar y que tiene consecuencias serias para la vida social como el aislamiento, la marginación, los modos de desplazamiento derivado de la violencia, el paulatino abandono de comunidades debido a la migración.

Estas características del neoliberalismo contemporáneo tienen un correlato en los discursos mediáticos a lo que podríamos llamar "pos-televisión"⁵ o "hiper-televisión" para hacer énfasis en el cambio en los regímenes de representación de la realidad y de la propia instancia enunciativa de lo que antes eran instituciones muy centralizadas, impermeables que ahora se enfrentan a situaciones de competencias y de extrema diversidad de opciones y formas para acceder a contenidos audiovisuales. Este régimen "pos-televisivo" se caracteriza por un tipo de producción audiovisual que da la impresión de mayor 'cercanía', más 'apertura' a temas, hace pocos lustros vedados o abordados de una manera más distante como el narcotráfico. En este régimen de la "pos-" o "hiper-" televisión tenemos una abundancia inimaginable de opciones de entretenimiento, donde todos los aspectos de la vida política, pública, privada son objeto de diversos modos de ficcionalización y dramatización; cualquier aspecto de la vida se melodramatiza y por ejemplo en el discurso noticioso da la impresión de ir al 'corazón de los hechos' y por tanto atribuir valor de velas a lo que es esencialmente un libre trastrocamiento entre la ficción con algunos elementos de la realidad. Aunque manejamos el concepto de televisión (una pantalla, un emisor-muchos receptores) ciertamente el entorno de proliferación de los relatos audiovisuales sobre el narcotráfico se da dentro de un régimen de producción caracterizado por la proliferación de pantallas⁶ que multiplican la relación enunciativa entre institución productora-destinatario.

La necropolítica nos ayuda como concepto a caracterizar la atmósfera cultural del capitalismo contemporáneo que puede traducirse en diversas sensaciones como la inseguridad

⁴ Véase Zavala (2018).

⁵ Véase Ramonet (2002). Incluso Umberto Eco desde los ochenta hablaba del concepto de "Neo Televisión".

⁶ Véase Lipovestki/Serroy (2009).

de cualquier transeúnte al ir de su trabajo a casa; la experiencia del usuario al disponer de dinero en cualquier cajero automático, la del viajero en el transporte público, la del periodista que cubre la fuente policiaca, o la de algún regidor electo quien tiene que ceder a las presiones de los grupos fácticos. No es casual, al menos para el caso mexicano que en las encuestas de percepción sobre inseguridad, en 2018 el 79.4% de la población se siente insegura en la ciudad donde vive⁷ y con un sistema de procuración de justicia prácticamente inexistente donde 98 de 100 delitos quedan sin castigo. Por otra parte, varios autores⁸ han explicado cómo los discursos de la inseguridad son funcionales para justificar mayor inversión de recursos y un ejercicio del control (cámaras, discursos, dinero, cantidad de policías, computadoras y pantallas observando el espacio). Lipovestki y Serroy analizaban las implicaciones de esa multi-presencia de pantallas por todas partes y que reflejan la hiper-mediatización de la vida social.⁹ La relación entre necropolítica y consumo mediático se puede entender de distintas maneras: contenidos que naturalizan la violencia; disposiciones del sujeto que buscan la satisfacción de sus intereses por encima de cualquier otro; la tendencia a confundir fácilmente verdades con mentiras; el hedonismo hiper-individualista exuberante que busca siempre la satisfacción inmediata por encima de cualquier cosa; la argumentación que justifica cualquier tipo de acción con tal de salir de la pobreza, entre otros mecanismos.

El poder por tanto en el capitalismo tardío se define cada vez como bio- y necropoder. Un poder no solamente orientado hacia la muerte en lo general, sino hacia formas de desarticulación y desconexión social, de marginación y expulsión como se ve en el aumento de 'personas-desechables' y 'generaciones-desechables'; poblaciones 'sacrificables', sobre todo en el caso de poblaciones vulnerables (mujeres, indígenas, personas mayores, niños), pero también los jóvenes que operan el mundo de la distribución y consumo al interior del narcotráfico. Una figura particularmente álgida es la del migrante que condensa muchas contradicciones del capitalismo neoliberal que permite cualquier apertura a los flujos de capital, tecnología y servicios, pero no de personas; por ello los migrantes y la migración es un objeto de renovado interés que también deja ver mucho del tipo de violencia que a distintos niveles autoridades de diversos países y niveles de mando ejercen contra estas personas, objeto de uso como se vio en enero 2019 durante la caravana de migrantes centroamericanos (principalmente hondureños y guatemaltecos) en su largo paso por México hacia EE.UU. donde los esperaba la amenaza de Donald Trump de impedir su paso a como dé lugar. Los migrantes viven varias formas de

⁷ Se puede ver la 'Encuesta nacional de victimización y percepción' del Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI (2018) donde se presenta un panorama sobre el estado de la inseguridad mexicana del año 2017.

⁸ Entre otros se puede ver Escalante (2012) como Rincón/Rey (2008).

⁹ Véase Lipovestki / Serroy (2009).

violencia desde que son arrojados de sus países, luego tienen que atravesar rutas de muerte en las que son objeto de vejaciones por integrantes de mafias locales, pero también por las autoridades migratorias o locales que igualmente los extorsionan y utilizan, tal como lo hace el crimen organizado. Llama la atención que así como abundan telenovelas, series y películas sobre narcotráfico en muy diversas formas, no lo haya de otros asuntos igualmente (pero tal vez no tan glamorosos) como la migración, trata de personas o la corrupción política, o no al menos en la misma proporción que el narcotráfico y otras formas de crimen organizado.

A nivel topológico los escenarios del necrorelato se pueden caracterizar por la descripción del espacio como una especie de "tierra baldía" (*waste land*), como por ejemplo lo vemos en el que quizá fue uno de los relatos de mayor difusión en el caso periodístico, político, social conocido como las "muertas de Juárez"¹⁰. Durante casi una década la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez condensó fenómenos diversos entre sí como pobreza, ingobernabilidad, violencia generalizada, falta de respeto del estado por parte de sus habitantes, crónica roja, literatura negra, lucha entre carteles y cuanto mal podemos imaginar. El hecho mismo de ser 'frontera' fortaleció el imaginario sobre estas ciudades altamente entremezcladas con suma de espionaje, tráfico de mercancías y personas, ilegalidad y prostitución, corrupción policíaca. Robert Ressler, especialista en la creación de asesinos seriales como perfiles (como para la película *The silent of the lamb*), describe la frontera como una *twilight zone* que tiene mucho de desconocida y en cuyos recovecos uno puede imaginar las peores experiencias y sensaciones.¹¹ No es casual por ejemplo el manejo de un tipo de violencia que presenta el documentalista Shaul Schwartz para caracterizarlo como epicentro de la violencia total del país; lugar ideal para pensar el necropoder en México.¹² Si bien esta ciudad, desde hace algunos años ya no es ese epicentro simbólico no solo de la violencia sino del necropoder, la frontera sigue siendo el espacio de fuerte confrontación, como se ve en el discurso de Donald Trump que reproduce el imaginario del lugar inseguro y violento que justifica un muro, como si la sola edificación material pudiera atenuar la densidad simbólica de este espacio, que es a un tiempo delimitada y precisa en el mapa, pero muy porosa y en muchos sentidos poco clara, como de hecho fueron los feminicidios de Juárez.

Sin embargo, como en muchos relatos mediáticos sobre narcotráfico abundan las imprecisiones en códigos, informaciones, personajes, situaciones, así como una actitud confusa por parte de la voz narrativa que con frecuencia confunde los hechos históricos con los

¹⁰ Véase González Rodríguez (2003).

¹¹ Véase Ressler en Pflieger (2005).

¹² Véase Schwarz (2013).

ficcionales y que es uno de los problemas de estos seriales que ciertamente no interesa tanto la precisión conceptual ni las interpretaciones alternativas a las del Estado como la espectacularidad de los códigos del entretenimiento. Es cierto que vivimos una abundancia de historias, narrativas, documentales, imágenes, discursos, investigaciones (periodísticas o no) sobre narcotráfico, pero como bien ha advertido Fernando Escalante ello no redundaría necesariamente en un conocimiento más diferenciado, analítico y crítico (aunque lo parezca) del fenómeno, sino por el contrario: confusión, poco nivel de información, al grado que no resultaría paradójica la pregunta en medio de la abundancia de relatos y entretenimiento sobre si realmente sabemos algo sobre la estructura del narcotráfico.

Muchos análisis¹³ a la historia, discursos y asuntos del narcotráfico coinciden en la centralidad de los EE.UU., la doble moral de este país, la presión que imprime a las políticas mexicanas y en suma el papel inequívoco que desplaza cualquier ilusión de aislamiento nacional. Llama la atención de estas abundantes narco-narrativas que ciertos asuntos se aborden como audiovisuales y otros apenas incorporan perspectivas geopolíticas donde se presente el papel que los EE.UU y sus políticas antidrogas han tenido, así como la facilidad en el negocio de las armas que ese país tiene en el narcotráfico. Ello muestra cómo el tema no es únicamente problema de algún país latinoamericano (sea México, Colombia o cualquier otro) y que EE.UU. no ha asumido su responsabilidad como principal consumidor del mundo. De esa manera, con respecto a estos narcorelatos audiovisuales lejos de ayudarnos a conocer la realidad del narcotráfico, su papel es generar versiones funcionales, consumibles que en todo sintonizan con las necesidades de reproducción del Estado que gusta presentarse ejerciendo la ley contra quienes la quieren violentar (los narcotraficantes), donde el origen del mal no está dentro del Estado mismo, sino en la malignidad de los individuos o los grupos que delinquen. De esa manera en los discursos oficiales el comportamiento del Estado mediante la acción verbal es defenderse, reivindicarse como sujeto de la acción legítima, como única instancia para ejercer la violencia y castigar a quienes considera delincuentes, adversarios o enemigos, aun cuando se pueda confundir a la población civil, a los migrantes, a las mujeres, de la misma categoría de 'delincuente'. El Estado se erige como esa voluntad de poder, deber y saber¹⁴, único órgano que decide quién es 'bueno' y quién es 'malo' y a fin de cuentas fortalecer su ejercicio disciplinario y voluntad de poder contra quien considere, sean los narcotraficantes o cualquier otro agente.

¹³ Entre muchos otros se puede ver los ya mencionados Escalante (2012) y Zavala (2018) así como el clásico para el análisis de la historia de las drogas en México Astorga (2005).

¹⁴ Lo que permite recordar el clásico pensamiento del filósofo francés Michel Foucault tanto en *La arqueología del saber*, como en *El orden del discurso*.

Las guerras, la violencia, el crimen, los hechos de sangre son de las temáticas más frecuentadas por los medios, desde el cine mudo, a color, televisión, series (en sus distintas generaciones) forman parte de la difusión que las industrias realizan dentro de las tendencias de espectacularidad, dramatizaciones propias del entretenimiento fácil. Con la centralidad del narcotráfico en la agenda, mediante la sensibilidad de la opinión pública hacia estos temas y la exacerbación de la información periodística, se dieron las condiciones de difusión para que las industrias de entretenimiento construyen narrativas que redundan (voluntaria o involuntariamente) en la apología y 'glamorización' de ciertos sujetos sociales. Estas narrativas facilitan algo que de hecho les gusta a los medios, en cuanto la simulación de estar transmitiendo la realidad tal cual y vincular a esa sensación de cercanía del "pos-televidente". Allí, la diferencia entre 'verdad' y 'ficción' se presta a libre interpretación, a un juego dentro del contrato enunciativo donde tras la aparente proyección de lo real, en realidad vemos una ficcionalización, a veces muy libre de los hechos.

De la ingente producción audiovisual que incluye series de televisión (y para contenidos de internet), documentales y telenovelas, nos centramos en la serie de Netflix *El Chapo*,¹⁵ aun cuando hay muchas relaciones que pueden hacerse con otros materiales audiovisuales¹⁶ donde encontramos distintos mecanismos que van más allá de una clara apología del sujeto: se simula la crítica contra el Estado y le devuelve una cierta 'humanización' al Chapo por ejemplo al hacer de él una víctima psicológica de la indiferencia y abuso paterno; en suma, una figura digerible por el consumo mediático. Al caso de este personaje hay que sumar las notas paralelas¹⁷ donde se intercambian los códigos del entretenimiento, el espectáculo, la nota roja y la información del espectáculo por la noticia policial del supuesto criminal "más buscado del mundo". En la idealización de este sujeto a través de la serie hay una aparente crítica al Estado y una descripción generalizada de la corrupción. ¿No estamos en realidad ante un régimen de 'despolitización', donde no se alcanzan a reconocer o explorar las relaciones estructurales entre los actores participantes, así como tampoco la historia geopolítica fundamental y su relación con el narcotráfico?

Las series, telenovelas, películas y materiales audiovisuales acerca del conocido narcotraficante sinaloense incluyen también el anclaje a fuertes signos condensadores como el

¹⁵ Véase Netflix España (2017) para el trailer de la primera temporada.

¹⁶ Se puede ver la mini-serie *Capo, el amo del túnel* (2016), la narco telenovela *El Chema* (2016) spin off de *El señor de los cielos*, el elemento principal de la portada es un sujeto en un túnel; o bien la película *Chapo. El escape del siglo* (2016) casualmente estrenada en la misma semana de la segunda recaptura del Chapo.

¹⁷ Claramente como ejemplo la supuesta entrevista que por intermediación de la actriz mexicana Kate del Castillo hizo el actor Sean Penn que era supuestamente 'oculta' y del cual existen versiones que las autoridades y la inteligencia habrían tenido conocimiento.

túnel que apareció durante la segunda fuga del Chapo de un penal de supuesta "alta seguridad". Dicho túnel aparece como una sinécdoque de lo que este personaje representa en el imaginario social del narcotraficante (el todopoderoso, el ingenioso, el capaz de corromper a todo mundo, etc.) y es capaz de controlar el 'mundo paralelo' por medio del dinero, el poder, el sexo y la corrupción. El túnel es la representación audiovisual del subterfugio, la corrupción y la posibilidad de 'unir' o acercar distintos tipos de espacios del mundo social y simbólico; es también un cierto juego de la corporeidad que se mueve 'libremente' de un lugar cerrado a otro semi abierto (la presunta libertad asediada del capo); por ello la vida del capo y sobre todo su representación periodística, audiovisual se torna elusiva, con informaciones 'a medias' donde tenemos suposiciones o interpretaciones audiovisuales de hechos. Ellse ha verificado por otra parte en el famoso "juicio del siglo" (noviembre 2018-febrero 2019) donde aparece la espectacularidad, lo que va decir o no, las implicaciones en la política real de dicho juicio (no solo en México sino también en EE.UU.). El túnel representa un icono del necropoder (en el capo, pero también en los grupos asociados, vinculados) de quien, a pesar de todos los impedimentos aparentemente formales, dirige las acciones de su cuerpo, en ese ir y venir entre la prisión y la calle, entre lo legal y lo paralegal. ¿Dentro de la cárcel el capo estaba realmente preso?, ¿fuera de la cárcel es completamente 'libre'? Esta ambigüedad es la misma por ejemplo que reflexiona Mbembe para reconocer todas las fisuras que el poder formal, liberal, racional, institucional, moderno, puede tener.

En el proceso de escribir este texto se ha enjuiciado en una primera parte al Chapo y se encuentra preso en una prisión de alta seguridad de los EE.UU., empero el 'imaginario' del túnel sobre ese lugar de la narcopolítica y del necropoder persiste; aún se pasa droga por túneles, y aún se escapan presos vinculados al trasiego de droga de las prisiones. El túnel es la institucionalización del necropoder con uno de sus principales 'alimentos' que es la corrupción y la impunidad, asociadas al deteriorado sistema de justicia mexicano, sumamente ineficiente, lo que por otra parte es funcional a este y otro tipo de negocios criminales.

Por su parte el muro aparece como una especie (si se me permite la imagen) de contrapunto en los signos del Estado neoliberal y del capitalismo tardío. Desde un punto de vista semiótico, el eje muro-túnel lo proponemos como un eje interpretativo que nos ayuda a recorrer algunas dinámicas del capitalismo necrófilo y contemporáneo y que puede servirnos para sintetizar procesos de significativos para describir algunos rasgos del Estado mexicano contemporáneo, de la relación con los Estados Unidos y de las dinámicas de articulación nacional-binacional.

2. Del muro y la posverdad como estrategia

Dentro de los ejes semánticos en las construcciones discursivas y narrativas sobre la frontera está justamente aquel eje que va de la *frontera hermética* (que claramente divide, separa entidades distintas) a la *frontera porosa* (que permite vasos comunicantes e intercambio informativo). Podemos usar una de las metáforas más exitosas del mundo académico para distinguir el mundo de la "guerra fría" y el nuevo orden político tras la caída del muro de Berlín: "mundo sólido" y "mundo líquido". Juego de metáforas para designar dos dinámicas de producción de capital y de conocimiento, que coincide con la transición del capitalismo industrial a lo que se conoce como capitalismo informacional o cognitivo dentro del paradigma de la globalización. Ese paradigma se enfrenta a cuestionamientos e incomodidades incluso por los mismos actores dominantes como se ha dado en el caso del Brexit, el resurgir de neopopulismos nacionalistas como el de Trump por señalar algunos fenómenos, y en el cual el concepto de pos-verdad parece una categoría que ayuda a describir la atmósfera cultural y política de estos cambios y transiciones.

El término "posverdad" se ha construido a partir de un conocido prefijo de mucho uso en humanidades y ciencias sociales (post-modernidad, post-fordismo, post-televisión...). Ralph Keyes reconoce cómo en nuestro mundo cada vez son más porosas las fronteras entre honestidad y deshonestidad, ficción y no ficción.¹⁸ Con frecuencia hay dichos, declaraciones, enunciados que no son verdaderos pero que consideramos demasiado benignos (a sus enunciadores, a sus temáticas) para llamarlos 'falsos'. Abundan en los políticos eufemismos mediante los cuales quieren 'endulzar' los hechos o las situaciones. Resulta muy fuerte decir que alguien miente (por ejemplo, Donald Trump), así se matiza los juicios, o bien no existe consecuencia cuando alguien en ejercicio de la función pública, ha mentado. Así hemos ido asistiendo a una frontera cada vez más porosa, en la vida política y social entre la verdad y mentira.

El concepto de posverdad¹⁹ se puede definir como la tendencia (lo mismo de políticos que de electores) de tomar decisiones no basadas en hechos sino en impresiones o juicios que no toman en cuenta el contexto sino aspectos particulares, aislados y específicos de los hechos para recodificarlos, a veces usando atractivas imágenes, o lenguajes propios de los "medios serios" para hacerlos parecer verdaderos, pero esta dinámica de falseamiento es muy común en la sociedad digital como estrategia de rumor, confusión, pero también de hakeo. La noción de

¹⁸ Véase Keyes (2004)

¹⁹ Véase Trejo Delarbre (2006).

posverdad podemos igualmente considerarla como una especie de código en la comunicación política del "capitalismo líquido"²⁰ en un clima donde no cuentan los hechos, sino lo llamativo del 'momento', el pragmatismo, el coraje canalizado o la ilusión de que aquello que se dice parece (o da la impresión de ser) cierto. ¿Qué tanto este término puede verse como sinónimo y actualización en la retórica del capitalismo tardío para nombrar lo que en el mundo de la sociedad de masas se conocía como "mentira", "propaganda", "rumor", "ideología"? Por otra parte el concepto posverdad no es del todo nuevo: recordamos las mentiras del gobierno de George Bush en la invasión de Irak, pero desde 2016 con la llegada de Trump, su estilo discursivo y los problemas vinculados a su uso de redes sociales ha facilitado la proliferación de la posverdad como una noción que ilustra la porosidad de los regímenes de producción de información. Se construyen por tanto los confusos territorios entre verdad-mentira, noticia-opinión, referencialidad-ignorancia, en donde se cuestiona el estatuto de facticidad y verosimilitud de la comunicación política. Esta condición de la cultura digital genera efectos de aceleramiento donde con rapidez se puede cuestionar a alguien, transmitir-recibir información de manera casi instantánea, por diversos medios pero que todo ello implica construir conocimiento, coordinar acción social, ni mucho menos transformar el orden circundante.

Hay dos afirmaciones consideradas como 'reales' que conviene polemizar: El lenguaje no (siempre) sirve para comunicarnos correctamente; y la razón no es el principal recurso para dar sentido a los hechos. Igualmente, todos nuestros medios y recursos no sirven para comunicar.²¹ Ascendemos para cuestionar incluso la referencialidad de objetos creados multimedialmente. Cuando creíamos estar más cerca de las tecnologías, el uso de estos dispositivos posee elementos que juegan contra el acuerdo, la acción compartida, la racionalidad crítica, la solidaridad global. Más aún, frecuentemente la actitud cultural sigue siendo posmoderna, confusa, incierta, con altibajos y con más paradojas que referencias estables. Ello no implica que desaparezca la capacidad de conocer y relacionarnos con el mundo a través de los medios, sino que los códigos que se usan se redefinen. Si en el mundo de la palabra, se concedía a la imagen un valor particular de verdad ("una imagen dice más que mil palabras"), dicho estatuto parece hoy más cuestionable. ¿Estamos ante un regreso de la palabra como vector principal de la verdad en nuestras sociedades?

Los constantes intentos de Donal Trump por conseguir recursos para su famoso muro ha sido uno de los temas más recurrentes de la agenda pública y política. El muro es algo más que la

²⁰ La metáfora líquida es usualmente asociada con la obra del filósofo de origen polaco Zygmunt Bauman (2012). Bauman, aun cuando no usó esta expresión como tal, la vinculamos y adaptamos.

²¹ Paul Ricoeur (1970) fue de los primeros en mostrarnos como la obra de Marx, Freud y Nietzsche cuestionó como nunca antes la modernidad, la neutralidad y transparencia del lenguaje.

realidad de algo que combina verdades con mentiras, imprecisiones, uso político, una creencia que esa medida efectivamente atiende el problema que se dice resolver.²² Además, las intencionalidades en las que se insertan los discursos sobre el muro, son de lo más diversas: sobrentendidos, proyecciones, expresiones emotivas, rumores, diferencia entre cifras, en suma, una espiral de incomunicación. El mismo Trump representa como nadie al enunciador de ese capitalismo tardío en los tiempos de "fake news" y la posverdad, en cuanto a su relación con la política, las contradicciones en su vida privada, las tensiones entre saber-poder que ejemplificaron en los altibajos y conflictos al interior de su propio gabinete.²³ A nivel internacional, el discurso de Trump genera efectos muy diversos en algunos destinatarios como fue la élite política y empresarial mexicana tradicional pro-Estados Unidos y sumamente timorata ante cualquier decisión del vecino país que asumió un particular (seudo) nacionalismo empoderado al exigir firmeza del entonces presidente Peña Nieto respecto a las afirmaciones de Trump contra México y los mexicanos.

El muro que existe y no. Se apela a una frontera, que no es única, sino que tiene distintas subregiones donde incluso hay algunos casos de propiedad privada donde antes, si se quiere construir el gobierno de los EE.UU., tendrá que expropiar; otras áreas son más agrestes e implicaron retos a la ingeniería del muro que incluso la propia geografía hace un poco infranqueable. Trump ha dado por sentado la construcción y los recursos del muro, pero éstos no han sido autorizados y ha tenido que hacer concesiones sobre todo con el partido demócrata que después de las elecciones intermediadas tiene la mayoría en el congreso. Trump sigue diciendo que México pagará el muro y añade explicaciones y formas como cobros de interés a las 'remesas' que los mexicanos en EE.UU. mandan a sus familiares. Entonces el expresidente Peña Nieto y ahora el presidente López Obrador dicen que no, de hecho, éste ha optado por no confrontar, ni hacer declaraciones sobre el presidente Trump, más aún usa a la recién creada Guardia Nacional contra los migrantes centroamericanos. Por otra parte, la preparación del supuesto muro ha generado ya algunos gastos al gobierno de los EE.UU. como en el caso de los prototipos y pruebas previas para su construcción que han costado casi medio millón de dólares que el Departamento de Seguridad Nacional ha estado pagando.

El muro más que 'dividir' u 'ocultar', es algo que confunde; se resiste. No genera claridad ni seguridad sino formas diversas de confusión, y retorcidas argumentaciones para justificarlo o bien sobre-simplificación de problemas: por ejemplo, que México es el causante de los

²² De manera sintética para estas contradicciones puede ver se Rodgers/Bailey (2020).

²³ Y ahora, al momento de escribir estas líneas la exoneración al juicio de "impeachment" que los demócratas fracasaron al interponer contra el magnate.

problemas laborales en EE.UU. tanto a nivel de la migración como del libre comercio; que el TLCAN/NAFTA no ha generado suficientes beneficios, y que es ahora México quien se ha tratado de aprovechar de EE.UU. Al margen de los matices y las interpretaciones esta retórica incendiaria y revanchista (aunque sea contra alguien mucho más débil) conecta con un clima de opinión que hace que esto tenga sentido, que sea creíble o verosímil para una población frecuentemente más preocupada del béisbol o de tener el refrigerador lleno que de la geopolítica regional, o que le cuenten mentiras como si fueran verdad.

Por otra parte, la retórica del Muro genera también aprendizajes tal vez involuntarios como el hecho de la necesidad de desarrollar el *soft power* mexicano y de la necesidad de una política que permita orientar más estratégicamente mensajes hacia la opinión pública de los EE.UU., por encima de los manidos estereotipos del cine hollywoodense por no decir que los exagerados juicios de Trump contra cualquier idea de México y lo mexicano. Por su parte el aprendizaje para Trump es que aun cuando política y negocios tienen mucho en común, hay espacios de la diplomacia que no se pueden abordar como la negociación inmobiliaria a la que está acostumbrado el excéntrico magnate, pero que justamente por ser un lenguaje no-político, ha sintonizado con el malestar de las clases bajas y medias sobre todo rurales en los EE.UU. que hay respecto a las instituciones convencionales y a los políticos de Washington.

El muro –como tema social, geopolítico y como objeto de discurso político y base de muchos relatos sociales– es un excelente ejemplo para identificar los múltiples niveles que se ponen en juego, como la manipulación que se da sobre todo en el lado norte de la frontera. Los discursos sobre el muro, los migrantes, los *bad hombres* poco reparan en matices sobre seguridad, cultura, economía, ni tampoco reconocen la manera en que Washington es corresponsable de lo mucho que se critica solo al narcotráfico mexicano; así la retórica simbólica y narrativa en torno al muro intenta eliminar la necesidad de pensar dicha corresponsabilidad, y como cualquier discurso ideológico recargar todos los males en la construcción de su enemigo: el envilecido y aletargado vecino del sur. El muro como discurso tiene un fuerte contenido emotivo, de hecho todo discurso ideológico lo posee y no puede funcionar únicamente en el plano racional y fáctico; es emotivo también en los confundidos políticos mexicanos primero con quien era en 2016 y 2017 el Secretario de Hacienda, José Antonio Meade y también el brazo derecho del ex presidente Peña Nieto, apodado "aprendiz de canciller" Luis Videgaray, y quienes entonces iban quincenalmente a la capital de los EE.UU., intentando negociar y buscar por medios de cortesía y discursos 'ablandar' a su aguerrido interlocutor para calmar a los mercados. Pero como muchas cosas en el mundo de la posverdad, no funcionaron los códigos tradicionales de la amabilidad mexicana o la fría razón del lenguaje de la política ya que –como se dice en México

aludiendo a un anodino personaje televisivo ("Chimoltrufia") – "como te digo una cosa, te digo la otra".

3. Regreso al Túnel

Regresemos a la imagen-metáfora del túnel que es un signo complejo por su diversidad discursiva, y por los usos que tiene. Se trata de una imagen con varios funcionamientos en los discursos sociales: El propiamente icónico con esas imágenes donde vemos espacios estrechos con poca luz. Generalmente cuando se ve un túnel de frente desde su inicio hay una clara diferencia entre su inicio, con más luz y cada vez más oscuro y el fondo oscuro, que no sabe a dónde nos va a llevar. El túnel funciona como una 'señal' o direccionalidad, generalmente en un solo sentido, desde un espacio cerrado (la cárcel) a otro más abierto; desde un lugar de producción a otro de consumo. Generalmente el túnel no se concibe como algo 'natural'; su uso en la ingeniería civil tiene que resolver cuestión de material, tamaño, movimiento, luz, aire. En la ingeniería civil el túnel era usado para medios de transporte (trenes, metros, carros), dicho lugar permite sortear algún accidente geográfico. Pero a otro nivel, lo que se sortea no solamente es la dificultad geográfica de vincular dos entornos, espacios o territorios, sino las restricciones que en principio impiden el vínculo entre esos dos espacios como en el caso de grandes películas que se asocian a túneles hechos desde prisiones como *Escape de Alcatraz*, o *Cadena Perpetua*.

Hoy día en los discursos mediáticos resulta difícil, al menos para la imaginaria mexicana pensar en túneles y no hacerlo a propósito del Chapo quien entra a la caracterización de esos nuevos liderazgos del capitalismo tardío que Sayak Valencia llama "sujetos endriagos" (2012: 87) quienes operan y funcionan exitosamente no en el mercado, sino en ese nuevo entorno de la narconación donde los carteles ejercen con mayor influencia que las propias empresas la gestión de las labores que tendría que hacer el Estado. El "sujeto endriago" se inserta en la lógica de la violencia como parte del funcionamiento del mercado y el ejercicio del poder. El "sujeto endriago" no solamente mata por matar, sino que a la manera de un 'kamikaze' lo hace para buscar dignidad y afirmarse, y que hoy podemos identificar muy distintos ejemplos como militantes extremistas, traficantes de personas, operadores políticos (en el bajo y alto mundo) matones de bajo sueldo, etc. También podemos encontrar a hombres de negocio quienes formalmente siguen las reglas de la economía y del neoliberalismo como tal, pero en cambio se resisten a la ley y al Estado neoliberal (que incluso los puede perseguir) pero lo hacen de un modo distópico; estos sujetos sociales no siempre buscan el poder formal, sino el biopoder, es decir, el control sobre la población, los recursos materiales, el territorio, la seguridad. Creo aquí

podemos encontrar aparte de los "señores de la droga" a especuladores (¿cómo Trump?), operadores a distinto nivel y en general, quienes, usando parte de las reglas de juego social en el capitalismo, siempre buscan torcerlo, transformarlo, etc.

¿Qué tanto podemos ver a la imagen-metáfora del túnel como un necro-signo usado por los sujetos endriagos? Se mueven por abajo, lo que no significa falta de poder, sino por el contrario reformulación de un poder que se mueve en distintos entornos. El túnel es la representación de quien atraviesa distintos planos de la realidad que va de lo formal a lo no-formal, de lo legal a lo ilegal. El túnel metaforiza la organización subrepticia, la corrupción, el lavado de dinero, la posibilidad de librar la ley, todo ello anclado en la narrativa del famoso narcotraficante el Chapo que como discurso en sí mismo también implica las condiciones de producción del mismo túnel. El túnel como hemos dicho es un tipo de frontera, ¿qué tipo de frontera es?; ¿es solamente la de la corrupción o del poder?, ¿es la frontera entre el poder formal y el fáctico? A otro nivel, nos podemos preguntar ¿qué conecta y desconecta el túnel realmente?, ¿qué tipo de relación supone entre quien paga a los trabajadores que han construido el túnel y luego ordena sacrificarlos para salvaguardar la información de la existencia de dicho túnel (lo que también aparece en la serie referida)?

4. Preguntas abiertas

Comencé este texto señalando que quería generar preguntas. ¿Qué representan esos muros/túneles?, ¿cómo fueron interpretados por la prensa nacional e internacional?, ¿qué deja ver de la relación con EE.UU.?, ¿poseen el elemento sintético que queremos ver para nuestro ejercicio?

Con la recaptura del Chapo el 8 de enero 2016, comenzaron a proliferarse materiales audiovisuales sobre este personaje –quien de hecho en el famoso encuentro con los actores Sean Penn y Kate del Castillo quienes supuestamente entrevistaron al personaje con la idea de hacer una película sobre él–, los cuales abonan a representaciones e imaginarios del mundo social y del narcomundo como completamente corruptible y 'descompuesto' en el que participan agentes, empresarios, políticos y policías de todos los niveles. Estos discursos parecen darnos información sobre el Chapo en lo general en cuanto su relación con el Estado, los políticos, las instituciones y la sociedad.²⁴ La corrupción se alude y así se construye como una atmósfera pero no en lo particular: asistimos a anclajes, reiteraciones, estereotipos a sujetos aislados en

²⁴ Sectores por ejemplo que se han manifestado, en las calles de Culiacán en apoyo al capo, o la diputada Lucero Guadalupe Sánchez López quien al parecer tuvo una relación sentimental con el Chapo e igualmente defiende sus causas ante el congreso local de la provincia de Sinaloa, cuya capital es Culiacán. Esta es la provincia de la que es originario Guzmán Loera, el Chapo.

sus dramas y crisis psicológicas aun cuando se refiere a la corrupción gubernamental y las conjuras desde los EE.UU. Asistimos en suma a caracterizaciones que se ajustan a un discurso consumible, difundible, funcional dentro de las representaciones dominantes sobre el narcotráfico y que generalmente al terminar de verlo no se traducen en indignación, acciones legales contra los personajes, atención y justicia a las víctimas de los delitos perpetrados por el Chapo y su organización criminal, ni mucho menos mayor presión de la sociedad contra las instituciones de justicia.

La serie *El Chapo* difundida por Netflix (2017) es una serie que en su unidad narrativa nos da datos sueltos con distintos niveles de representación entre sí: el personal y familiar, el comunitario y ciudadano. A esta dispersión al interior del relato audiovisual, hay que sumar el alud mediático vinculado en su transmisión y que por ejemplo invisibiliza otros fenómenos del narcotráfico como son las víctimas como resultado de la violencia, o un acercamiento a la sociedad, que generalmente aparece de manera pasiva y receptiva en las películas, series y telenovelas. Estos relatos permiten asistir a la ilusión de discursos muy críticos contra el Estado, las autoridades gubernamentales y fuerte rechazo a la inseguridad y la violencia; en las series además se hacen afirmaciones de la política y los políticos que al no aparecer con frecuencia en los telediarios dan la impresión de ser críticos y novedosos.

El tema del Chapo (como del muro) es un contenedor discursivo que permite los más diversos relatos sobre conjuras, corrupción, violencia, persecuciones, amoríos y escenas eróticas. En el caso de la mencionada serie de Netflix²⁵ tenemos una información sobrecodificada, emotiva con imágenes de fuerte impacto y velocidad dentro de un entorno social descrito en la serie como incierto e imprevisible. En las narrativas del Chapo, el túnel es la metáfora del subterfugio y del 'arreglo' en la penumbra; representa el icono del necronegocio y reproducción no del Estado racional moderno, fruto del contrato social, sino del Estado depredador que se mimetiza con aquellos sujetos y grupos que dice enfrentar y que en las series aparecen identificados y señalados, pero no contextualizados y en el que la sociedad, las víctimas, aparecen desplazadas e invisibilizadas. Todo en el túnel sale de la aparente 'institucionalidad', supuesta salvaguarda de la ley (representada en el sistema judicial, en la cárcel). El túnel no solo conecta planos antitéticos (legal-ilegal; dentro-fuera; prisión-libertad) sino áreas del capitalismo más que propiamente oscuras, 'crepusculares', 'intermitentes', 'baldías' donde se puede suponer que la corrupción y la impunidad no son expresiones fuera de la ley o entidades distópicas, sino condiciones estructurales en la reproducción del

²⁵ Y las ya mencionadas en la nota a pie número 16.

neoliberalismo contemporáneo, una de cuyas condiciones es el uso y ejercicio de una violencia particular.

El túnel y el muro es lo que se encuentra desacoplado o desajustado en la política y cultura contemporánea mexicana. Sin duda un "Novísimo Tiempo Mexicano"²⁶ de preguntas y reacomodos donde tener información no significa comprender; 'hablar' no significa hacer; y 'hacer' no necesariamente se ejecuta a través de las palabras. Un tiempo donde la función de la comunicación ha cambiado; los relatos no animan la imaginación ni fortalecen la cohesión del grupo social. Por el contrario, los necrorelatos del narcotráfico naturalizan en el oyente formas de la violencia y hacen del narcotráfico un relato más, una estructura más racional y coherente en sus explicaciones, en la presentación de causas y efectos (lo que no significa que eso sea verdadero). Estos relatos audiovisuales aparecen más lógicos y de fácil narrativa aun cuando su principal atributo clave sin duda aparte de su éxito de consumo es el uso efectivo de sus fórmulas de entretenimiento. Los materiales audiovisuales sobre el narcotráfico nos hacen creer que estamos ante algo 'nuevo' aun cuando se monten en viejos recursos dramáticos de la sociedad de masas; ello puede dar una sensación en el televidente que está ante relatos más cercanos, más 'verdaderos' y de mayor espectacularidad. Más que recursos novedosos tenemos combinaciones y formas históricas con rasgos menos frecuentes como por ejemplo incluir escenas de violencia y acción y de una sexualidad más explícita en telenovelas sobre narcotráfico. Todo ello como el viejo discurso ideológico de los regímenes autoritarios y totalitarios obnubila o dificulta discernir entre ficción y realidad, entre datos fácticos y montajes audiovisuales, entre la violencia como forma natural y un uso disciplinario del estado capitalista contemporáneo para reproducirse en negocios transnacionales como el narcotráfico.

Bibliografía

ASTORGA, Luis (2005): *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. México: Plaza y Janés

BAUMAN, Zygmunt (2012): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducido por Jaime Arrambide / Mirta Rosenberg. México: Fondo de Cultura Económica.

ESCALANTE, Fernando (2012): *El crimen como realidad y representación: contribución para una historia del presente*. México: El Colegio de México.

FOUCAULT, Michel (2009): *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Traducido por Horacio Pons. Madrid: Ediciones Akal.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2003): *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.

²⁶ Aludimos a los dos ensayos políticos sobre la realidad mexicana del escritor Carlos Fuentes, *Tiempo Mexicano* (1974) y *Nuevo Tiempo Mexicano* (1994)

MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica*. Barcelona: Melusina

PFLEGER, Sabine (2005): *Mujeres de arena. El análisis crítico del discurso del evento mediático: El caso de 'Las Muertas de Juárez'*. Proyecto de investigación doctoral. México: CELE/UNAM.

INEGI (2018): 'Encuesta nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública (ENVIPE) 2018'. En: *Boletín de Prensa núm 425/18*, 25 de septiembre. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/EstSegPub/envipe2018_09.pdf [28.01.2021].

KEYES, Ralph. (2004): *The Post-Truth Era. Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: Macmillan.

LIPOVETSKY, Gilles / Jean Serroy (2009) *La Pantalla Global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.

NETFLIX ESPAÑA (2017): 'El Chapo | Tráiler oficial en ESPAÑOL | Temporada 1 | Netflix España'. En: *YouTube*, 11 de julio. <https://www.youtube.com/watch?v=hNccSMccAnY> [28.01.2021].

RAMONET, Ignacio (ed.) (2002): *La post-televisión. Multimedia, internet y globalización económica*. Barcelona: Icaria Editorial.

RICOUER, Paul (1970): *Freud: una interpretación de la cultura*. Traducido por Armando Suárez. México: Siglo XXI.

RINCÓN, Omar / Germán Rey (2008): 'Los cuentos mediáticos del miedo'. En: *URVIO. Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, 5, 34-45.

RODGERS, Lucy / Dominic Bailey (2020): 'Trump wall: How much has he actually built'. En: *BBC News*, 31 de octubre. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-46824649> [28.01.2021].

SCHWARZ, Shaul (dir.) (2013): *Narco Cultura*. USA / Mexico: Ocean Size Pictures / Parts and Labor. 103 min.

TREJO Delarbre, Raúl (2016): 'Con ustedes, la posverdad'. En: *Crónica*, 21 de noviembre. <http://www.cronica.com.mx/notas/2016/996733.html> [28.01.2021].

VALENCIA, Sayak (2012): 'Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo'. En: *Relaciones Internacionales*, 19, 83-102.

ZAVALA Oswaldo (2018): *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso.

Etnoarqueología para el combate a la pobreza: la estrategia ignorada por el Estado Mexicano

Sandra L. López Varela

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Introducción

La publicación del *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*, producto de la estancia de Alexander von Humboldt (1988 [1811]) en México, narra el paisaje de desigualdad social que existía en la Nueva España en términos de la distribución de la riqueza, la civilización y el cultivo del suelo durante el reinado de Carlos IV. Revertir este paisaje de desigualdad ha sido la tarea central del gobierno mexicano por más de dos siglos. México ha recibido ayuda de parte del Banco Mundial o del Fondo Monetario Internacional para industrializar su economía; inclusive, ha generado programas sociales para combatir la pobreza.

¿Por qué no se ha logrado aminorar la pobreza en México después de todos estos esfuerzos? Esta es la pregunta que guía la discusión que se presenta en las siguientes páginas, las cuales señalan dos causas principales. Primero, las acciones emprendidas por el gobierno capitalista o socialista en turno no han tenido el éxito deseado porque las políticas generadas para el combate a la pobreza se encuentran lejos de considerar a los seres humanos en sociedad como la causa y la consecuencia del desarrollo económico. Aun cuando la premisa de la democracia señala que la solución de los problemas mundiales recae en las personas, estas raramente son consideradas como esenciales a su estructura.¹ Cuando la sociedad es considerada por el gobierno, su incorporación se diluye en el discurso demagógico de líderes políticos que profesan defender a la gente común de los intereses grupales en el poder, es decir, en el populismo. Segundo, a pesar de la estrecha relación que ha mantenido el desarrollo que impulsa el gobierno mexicano con la arqueología y la antropología, las políticas de combate a la pobreza se elaboran fuera de sus marcos teóricos y metodológicos. Para conocer el impacto del liberalismo y el capitalismo es necesario hacer etnografías, declaró el entonces Presidente del Banco Mundial, Jim Yong Kim, durante la reunión anual de la Asociación Americana de Antropología.² A pesar del potencial que tiene la arqueología para analizar y ayudar a la solución de problemas de índole social y ambiental, la arqueología mexicana no ha mostrado

¹ Véase Alinsky (1971: 64).

² Véase American Anthropological Association (2018: 21':36-21':46").

gran interés por analizar el fenómeno de la pobreza, relegando su análisis a la investigación antropológica o sociológica.

La era del 'desarrollo'

En otros países, la experiencia es muy distinta, mas no ideal. La antropología se ha aproximado a la pobreza de manera tangencial. La mayor parte de los estudios se han dedicado a analizar cómo su discurso ha colonizado la realidad social de numerosos países desde finales de la Segunda Guerra Mundial.³ La necesidad de establecer la paz bajo un nuevo orden mundial a finales de la Segunda Guerra Mundial trajo como consecuencia la creación de instituciones como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, ante el peligro que representaba la presencia de áreas subdesarrolladas económicamente, las cuales, de acuerdo a la Organización Internacional del Trabajo (OIT) al mando de Wilfred Benson, tenían el potencial de interferir con la paz mundial.⁴ Durante el segundo discurso inaugural del Presidente de los Estados Unidos el 20 de enero de 1949, Harry Truman resaltó la amenaza que representaba el estado de pobreza de los países subdesarrollados, el cual podía obstaculizar la prosperidad de las naciones industrializadas,⁵ colocando a su país a la cabeza de esta escala social evolutiva.⁶ Desde ese momento, las instituciones mundiales, incluyendo a la Organización de las Naciones Unidas (ONU), se han dedicado a trabajar por un mundo sin pobreza. A pesar de que los gobiernos de los países subdesarrollados han intentado industrializar sus economías y alcanzar la democracia a partir de la creación de 'sociedades del conocimiento' mediante la solicitud de préstamos a las instituciones mundiales, en el caso de México, por ejemplo, el 21.9% de su población no vive en estado de pobreza (CONEVAL 2018).

Hacia la década de los sesenta era evidente que el crecimiento económico, esta medida que representa el valor monetario de la producción anual de bienes y servicios de un país, y que se expresa a partir del Producto Interno Bruto (PIB),⁷ había generado una mayor desigualdad económica y social.⁸ La razón de por qué no se tuvo ni se tendrá el éxito deseado es muy sencilla. El que vive en estado de pobreza no tiene la misma capacidad de inversión para producir bienes y servicios que el que siempre la ha tenido. Antes de impulsar el crecimiento económico es necesario satisfacer las necesidades básicas de los que viven en estado de pobreza para que se encuentren en circunstancias de igualdad. En la década de 1980, el Banco Mundial reconoció

³ Véase Escobar (1984, 1995, 1997).

⁴ Véase Esteva (2007).

⁵ Véase Truman en Escobar (1995).

⁶ Véase Sachs (2007).

⁷ Véase Perkins et al. (2006).

⁸ Véase Escobar (1995: 36).

las fallas del crecimiento económico y se vio obligado a introducir programas sociales para combatir la pobreza a partir del desarrollo económico, con la intención de impulsar el bienestar social de un país. Ante esta meta, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) introdujo el IDH (Índice de Desarrollo Humano), como una medida de bienestar que expresa la capacidad de los ciudadanos de un país para disfrutar de una vida larga y saludable, de adquirir conocimientos, de gozar de un nivel de vida digna y de tener acceso a recursos.⁹ Las políticas de desarrollo social en los países subdesarrollados están dirigidas a impulsar la esperanza de vida al nacer, fomentar altos niveles de educación, y a promover el ingreso y el acceso a recursos naturales, principalmente al agua. Como este índice tampoco ha logrado abatir la pobreza en los países subdesarrollados, se han generado otras medidas para medir el bienestar de un país, que incluyen factores de competitividad regional (ICR) y de desigualdad (Índice de Theil), o medidas que analizan la concentración del ingreso (GINI) o la propensión a la pobreza (Índice de Atkinson).

En las políticas globales para el desarrollo existen ideas que pueden, hasta cierto punto, considerarse 'populistas', que si bien no defienden los intereses de la gente común, se dirigen a promover el bienestar de las poblaciones más necesitadas, es decir, a partir de los ideales 'populares' de los privilegiados, que dan cuenta de la existencia de un mundo opuesto a las prácticas de los países industrializados y que por lo tanto, hay que civilizarlo, hay que modernizarlo. La masificación de ideales globales en torno al desarrollo, incluso, ha generado un discurso neopopulista, como sugiere Blaikie,¹⁰ que dispersan múltiples instituciones.

La antropología frente al 'desarrollo'

La crítica al desarrollo por parte de la antropología¹¹ ha expuesto a partir de sus investigaciones los fracasos de las políticas institucionales para combatir la pobreza, señalando que estas mismas crean las condiciones de pobreza que pretenden eliminar.¹² La antropología del desarrollo ha investigado cómo los programas destinados a alcanzar el desarrollo estructuran las condiciones de vida y el pensamiento de las personas alrededor del mundo; ha generado conciencia sobre la capacidad del discurso del desarrollo para moldear y construir la pobreza global; y ha ayudado a comprender hasta qué punto el Occidente ejerce el control sobre los

⁹ Véase Perkins et al. (2006: 47).

¹⁰ Véase Blaikie (2000).

¹¹ Véanse Escobar (1995, 1997) y Edelman / Haugerud (2005).

¹² Véase Friedman (2006: 202).

procesos de cambio en el "mundo subdesarrollado", reconociendo la relación entre pobreza, conocimiento y poder.¹³

Mas pareciera que la antropología del desarrollo no tiene más que contribuir a la solución de este problema que aqueja a más de la mitad de la población mundial aún en este momento. Consecuentemente, Friedman considera que el centrarse en el análisis de su discurso tiene paralizada a la antropología del desarrollo;¹⁴ sobre todo, porque lo considera un fenómeno monolítico del cual los países subdesarrollados son víctimas desafortunadas. El encuentro del tercer mundo con el desarrollo no es hegemónico y presenta serios problemas respecto a la participación de la sociedad a la cual refiere como objeto pasivo. El desarrollo económico ha dejado de ser un discurso desde el occidente y actualmente es el resultado de una interacción dialéctica mucho más compleja, en la que los 'destinatarios' son sujetos que se apropian, resisten, manipulan y redefinen el desarrollo.

La crítica posestructuralista parece haber olvidado que el encontrarse en mejores circunstancias de vida es un deseo intuitivo del propio ser humano –el problema son los instrumentos que utiliza el desarrollo para lograr esta meta. La formación de la nación mexicana, por ejemplo, delineó un proyecto que consideró a los indígenas y su atraso cultural como obstáculos para el desarrollo del país.¹⁵ Este programa consideró como instrumento fundamental para el desarrollo a la educación. Esta vía ideal para sacar al indígena del atraso promovería un idioma común y manifestaciones culturales similares a las de las naciones modernas como Alemania, Francia o Japón. Inclusive, el Presidente de México, Lázaro Cárdenas, ideó un modelo de negocios en el que consideró al turismo como un instrumento de crecimiento económico que permitiría reducir la pobreza en México. De hecho, la antropología y la arqueología han forjado una alianza indisoluble con el Estado Mexicano desde que el Presidente Lázaro Cárdenas, en 1939, encomendó al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) con la responsabilidad de proteger el patrimonio de México y de apoyarle a difundir los programas económicos de bienestar social.¹⁶ Pocos proyectos de nación han sido tan contradictorios como el de forjar la identidad de la nación mexicana en sus pueblos indígenas y a la vez tratar de modernizarlos, como propuso Alfonso Caso, "transformando los aspectos negativos de la cultura indígena en aspectos positivos y conservar solo aquello que las comunidades tienen de positivo y útil" (Caso 1958: 40).

¹³ Véase Friedman (2006: 202).

¹⁴ Véase Friedman (2006: 203s.).

¹⁵ Véase Gamio (1916: 169-172).

¹⁶ Véase López Varela (2015b).

A pesar de la relación que ha mantenido el desarrollo con la arqueología y la antropología, las políticas de combate a la pobreza se elaboran fuera de sus marcos teóricos y metodológicos. Su ausencia en la formulación de políticas públicas no es enteramente responsabilidad del gobierno mexicano. En México, la antropología, cuando se ha aproximado a analizar la pobreza, se ha dedicado a describir su cultura, tal vez influenciada por el trabajo etnográfico de Oscar Lewis (1961).

Más acción y menos teoría

¿Por qué ha llevado tanto tiempo aproximar las herramientas de investigación de la arqueología al fenómeno de la pobreza?¹⁷ Hasta hace poco, el estudio de la pobreza había sido un interés exclusivo de la arqueología histórica anglosajona.¹⁸ Recientemente, Michael Smith et al. (2014) analizaron el fenómeno de la pobreza durante el Posclásico en el Centro de México utilizando el índice Gini, que mide la desigualdad del ingreso. Ante la ausencia de estadísticas sobre el ingreso para el Posclásico, tomaron en cuenta el tamaño del terreno agrícola y el tamaño de la unidad doméstica, como ejemplos de riqueza. Sin embargo, todos estos estudios reducen la pobreza a un epifenómeno dentro de la cultura, con el propósito de entender el pasado. Conuerdo con Orser¹⁹ en que hay que desarrollar medidas concretas para identificar y comprender las realidades materiales de la pobreza en el pasado, ante los riesgos que conlleva el conceptualizar a la pobreza desde la creación de escenarios de bienestar, a partir de una economía de mercado y consumo, que han generado instituciones bajo condiciones socioeconómicas y políticas internacionales actuales, muy distintas a la de tiempos aztecas. La publicación de 'The Future of African Archaeology'²⁰ evidenció a la arqueología como una disciplina que desconoce lo que el pasado significa para las comunidades con las que trabaja o, en mis palabras, el significado de la pobreza en el pasado.

Si la arqueología llega a incidir en el presente, la intervención se limita mayoritariamente a la preservación del patrimonio cultural o a estudiar contextos etnográficos para entender el pasado a partir de la etnoarqueología,²¹ que se desarrolló para racionalizar y sistematizar el uso de analogías a partir de probar hipótesis sobre el registro material en el contexto etnográfico.²² A partir de estudios experimentales e instrumentales, la etnoarqueología se ha concentrado en el análisis de tecnologías líticas o cerámicas, utilizando sus resultados para interpretar los datos

¹⁷ Véase Orser (2011: 533).

¹⁸ Véanse Orser (2011), Owens / Jeffries (2016) y Newman (2013).

¹⁹ Véase Orser (2011: 537).

²⁰ Véase Ellison (1996: 5).

²¹ Véanse Arnold (1978, 1985), Binford (1981), Deal (1983), Kramer (1985) y Longacre / Skibo (1994).

²² Véase Roux (2007).

arqueológicos. Tal vez sea ese interés exclusivo de utilizar al presente para entender el pasado lo que haya llevado a Olivier Gosselain a decir que hay que deshacerse de la etnoarqueología de una vez por todas y unir fuerzas con otras disciplinas más serias.²³

No por las razones metodológicas que señala Valentine Roux²⁴ estoy de acuerdo en que no hay que deshacerse de la etnoarqueología, sino por lo que señala Gosselain.²⁵ En el momento en el que la etnoarqueología se aparta de la agenda teórica e ideológica sobre la que se construyó, se revela su verdadero potencial y más si se involucra con otras disciplinas. Como bien señala Gosselain, esta nueva "mutación" (2016: 225) requiere de una reformulación completa de los objetivos, los métodos y la filosofía de la etnoarqueología. La crítica de Gosselain no precisa cuáles deben ser esos objetivos que deben guiar a la etnoarqueología, simplemente manifiesta su frustración.

Como discutiremos en las siguientes páginas, los nuevos objetivos deben incluir su contribución al análisis y solución de los fenómenos que aquejan a las sociedades contemporáneas. La propuesta no es nueva. La 'transición' también ha sido impulsada por las ciencias sociales y, en especial, por la influencia de la epistemología, que ha hecho posible que la etnoarqueología se considere como una arqueología del presente.²⁶ Inclusive, Kent vislumbró al siglo XXI como el momento en el que la etnografía y la arqueología se convertirían en una interdisciplina invaluable para entender nuestra herencia humana, así como nuestra interacción pasada y presente con materiales culturales.²⁷ Más tarde, David y Kramer incluyeron al desarrollo económico como un tema que comenzaría a dominar la literatura etnoarqueológica.²⁸ Sin embargo, las publicaciones recientes que expresan la relación entre la arqueología y el desarrollo económico están dirigidas a la protección del patrimonio cultural.²⁹

El papel de la UNESCO ha sido fundamental para utilizar el patrimonio cultural y los recursos arqueológicos como instrumentos económicos de crecimiento. El turismo cultural requiere de proveer bienes y servicios a los visitantes, generando impactos positivos a primera vista; sin embargo, muchas de estas actividades económicas implican una modernización que requiere de la apropiación de tierras o de un cambio en el uso del suelo, cambiando el paisaje y alterando las formas de explotación de los recursos de las comunidades locales, inclusive sus

²³ Véase Gosselain (2016).

²⁴ Véase Roux (2017).

²⁵ Véase Gosselain (2016: 225).

²⁶ Véase Hodder / Hutson (1986).

²⁷ Véase Kent (1996: 23).

²⁸ Véase David / Kramer (2001: 415).

²⁹ Véanse Gould / Burtenshaw (2014), Gould / Pyburn (2017) y Wait / Altschul (2014).

formas de vida.³⁰ En este proceso, las discusiones en torno al valor del patrimonio cultural y los desencuentros que existen entre la práctica de la preservación y las metas de crecimiento económico, inevitablemente llevarán a la arqueología a abordar el tema de la pobreza que aqueja a la mitad de la población mundial.

Etnoarqueología en Cuentepec

Entre 1998 y 2004, el proyecto etnoarqueológico en la comunidad de Cuentepec (CONACyT-J29125H) se propuso como meta hacer un registro de la tecnología de producción de comales, un plato de barro liso, que por más de mil quinientos años ha permitido cocer la tortilla, sustento básico de la alimentación mexicana, el cual desaparece rápidamente ante las decisiones institucionales que promueven el desarrollo y el bienestar social para combatir la pobreza en el Estado de Morelos. A la par se registraron las actividades cotidianas que realizan las mujeres que elaboran estos comales, no sólo mediante la observación, sino a partir del análisis de residuos químicos³¹ y utilizando una estación total. El análisis de la dimensión espacial utilizó un sistema de información geográfica (SIG) para la administración, el manejo y la integración los datos recuperados por la investigación.³² Estas estrategias de investigación permitieron el análisis del espacio social, este espacio geográfico que constituye un territorio metafórico y de poder que forzosamente debe considerarse para abordar la lógica del desarrollo.³³

Para investigar cómo los procesos macrosociales influyen en la producción de comales, se realizaron estudios de caracterización física y química,³⁴ elaborándose secciones delgadas, mismas que fueron analizadas por técnicas analíticas de espectrometría de fluorescencia de rayos X. Además, para investigar si la selección de los materiales para elaborar un comal era condicionante de su calidad, se determinaron las propiedades funcionales y mecánicas del barro (porosidad, densidad aparente, resistencia al choque, absorción de agua). Las muestras que fueron analizadas en el laboratorio comprendieron comales elaborados tanto en la temporada de secas como de lluvia. Los estudios de caracterización físico química incluyeron una fase experimental en la que se compararon distintas 'recetas' para hacer comales y con ello saber si existe o no un procedimiento estandarizado. La variabilidad existente determinaría si otras recetas logran las mismas propiedades mecánicas o funcionales. La comparación indicaría si

³⁰ Véase López Varela (2014).

³¹ Véase López Varela et al. (2005).

³² Véase Dore / López Varela (2010).

³³ Véase Harvey (1993).

³⁴ Véase Daszkiewicz et al. (2003).

los materiales utilizados son necesarios en términos tecnológicos o si existe alguna otra razón para incorporarlos al cuerpo del barro.

La adquisición de los materiales para elaborar los comales corrobora el modelo propuesto por Dean Arnold (1999), en el que la distancia máxima que los productores recorren para obtener sus barros y desgrasantes es de aproximadamente 1 kilómetro o menos. En Cuentepec, las mujeres obtienen la "tierra negra" de las barrancas cercanas y la "tierra roja" a una centena de metros de donde viven. Las "tierras" de color se ciernen directamente en el lugar, lo que facilita su transportación en una cubeta hasta su casa. La distancia mayor que recorren estas mujeres es para recolectar el barro, cuya fuente se ubica cercana a una cueva y que, debido a su peso, solo transportan lo que pueden cargar en bolsas. Los resultados del análisis del laboratorio no muestran diferencias tecnológicas significativas en el añadir la tierra negra o roja al barro. Tecnológicamente, es suficiente con añadir una de estas tierras al barro, ante las similitudes químicas, para reproducir las mismas propiedades.³⁵ De hecho, tampoco se encontraron diferencias importantes entre las muestras analizadas para la temporada de lluvias o de secas. Consecuentemente, la producción de comales incluye una lógica social en la selección de los materiales. Los lugares en donde se obtienen los materiales no son simples yacimientos, sino que están guiados por significados y memorias, que hacen de la producción de comales una técnica social. Los comales, sus componentes naturales y significados, los lugares de extracción de los recursos, las memorias que evocan construyen a las mujeres que los elaboran, definiendo su identidad y su forma de pertenecer al mundo.

La etnoarqueología frente a las políticas de 'desarrollo'

El proyecto etnoarqueológico en Cuentepec ha medido los efectos de las políticas de desarrollo a partir de un análisis de impacto social, conjuntando los ámbitos aplicados de la arqueología y la antropología, utilizando técnicas etnográficas y espaciales para la recopilación y registro de los datos. El estudio de evaluación de impacto social es una herramienta metodológica que incluye los procesos de análisis, seguimiento y gestión de las acciones, políticas, programas, planes o proyectos generados por individuos u organizaciones,³⁶ para asegurar que dichas acciones sean socialmente responsables. Aunque la capacidad predictiva de esta herramienta ha sido una de sus principales características, el estudio de evaluación de impacto social se considera actualmente un área de investigación, inclusive un paradigma que incluye un amplio cuerpo de conocimiento y técnicas, guiado por un proceso de inducción analítica que incluye la

³⁵ Véase López Varela (2014).

³⁶ Véase Becker / Vanclay (2008).

generación de una hipótesis enmarcada dentro de una teoría.³⁷ A diferencia de la metodología impuesta por el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional, que se basa fundamentalmente en la generación de índices que se construyen a partir de datos demográficos, el análisis de impacto social determina e incluye toda aquella variable que defina socialmente a una comunidad.³⁸

Ante ello, el proyecto diseñó una metodología que incluyó entrevistas etnográficas estructuradas, las cuales proveen de información sistemática vertida en cuestionarios con preguntas cerradas y abiertas, que proveen datos cuantitativos y cualitativos. La mayor fortaleza de la entrevista etnográfica radica en su capacidad de construir cuestionarios que incluyen categorías sociales propias al grupo entrevistado. Los resultados de esta investigación están sustentados por dos cuestionarios. El primer cuestionario incluye fundamentalmente preguntas cerradas y de opción múltiple, divididas en tres secciones que arrojan datos sobre la composición económica y social de la unidad doméstica, a partir de determinar las características físicas de la vivienda, los servicios y bienes con los que cuenta, el ingreso, la escolaridad, la religión, lengua, el acceso a salud, migración, incluyendo datos generales sobre las personas. Este cuestionario, no sólo arrojó datos demográficos, sino también permitió identificar los programas de desarrollo presentes en Cuentepec. Los datos del segundo cuestionario, fundamentalmente una entrevista estructurada a profundidad centrada en la persona, han proporcionado datos que nos permiten evaluar los efectos de dichos programas en la vida diaria de las personas, mismos que inciden en sus normas culturales y sociales, en sus valores y creencias, y por supuesto en su economía. Además, este cuestionario examina a nivel individual, la percepción que tienen los habitantes sobre el concepto del desarrollo y bienestar, a partir de preguntas que directamente investigan las características que debe tener su vivienda, la infraestructura y servicios que se necesitan, el interés en migrar para obtener mejores ingresos, las aspiraciones educativas, los beneficios que trae el turismo, el desarrollo de sitios arqueológicos, el trabajo ideal, la definición de identidad, el conocimiento local y su opinión sobre la eficacia de las políticas de desarrollo a partir de los programas que ha implementado el Estado Mexicano, como por ejemplo, Oportunidades, Procampo, Para Vivir Mejor o Seguro Popular. Los datos proporcionados por ambos cuestionarios han permitido elaborar una base de datos integrada por variables que forman parte de un escenario mucho más acorde a la realidad social de las personas que viven en Cuentepec y que explican claramente, el por qué el Estado

³⁷ Véase Baines et al. (2008).

³⁸ Véase Becker / Vanclay (2008).

Mexicano no ha podido combatir su pobreza y cuyo fracaso se debe a que en las políticas de desarrollo se encuentran ausentes las voces de la comunidad.

Dado que una de las fallas principales en la formulación de políticas de desarrollo es que no dan la oportunidad a las personas de diseñar su propio futuro, ni de manifestar lo que para ellas significa su bienestar, mucho menos contribuir a la formulación de políticas de desarrollo. El proyecto ha resuelto esta limitante utilizando estrategias estadísticas sociales y espaciales para garantizar la participación de todos los habitantes de Cuentepec y, con ello, tener una mejor comprensión de las causas que fomentan la pobreza, determinándose que en Cuentepec vivían 3549 habitantes de acuerdo al II Censo de Población y Vivienda 2005 realizado por el INEGI. A partir de esta población se determinó una muestra representativa y estratificada que permite trabajar con 95% de confianza y un 5% de error, utilizando imágenes satelitales, técnicas estadísticas espaciales, levantamientos georeferenciados y técnicas etnográficas. Para la implementación de dos cuestionarios, la localidad de Cuentepec se dividió en doce sectores de control de forma arbitraria, a los cuales se les asignó una clave de identificación, a partir de una imagen satelital emitida el 20 de junio del 2006 por Google, la cual fue corregida a 0.6 m de resolución con las imágenes obtenidas a través de Digital Globe. Estos doce sectores cubren los casi 2 km² de superficie que tiene la localidad. En cada uno de estos sectores se realizó un censo de los espacios domésticos visibles a partir de las imágenes satelitales, numerándose cada uno de estos, obteniendo inmediatamente un mapa provisional de cada uno de los sectores. Adicionalmente se tomaron 22 puntos con un GPS, los cuales permiten georeferenciar toda la unidad de análisis, al igual que la información recabada y los resultados correspondientes. Ambas estrategias permitieron definir un total de 673 espacios domésticos, de los cuales se extrajo una muestra de 245 espacios domésticos. Dado nuestro interés en darle la misma posibilidad a cada uno de estos espacios domésticos de formar parte de la muestra, se realizó un muestreo estratificado para asegurar una mayor precisión en la obtención de los datos demográficos y antropológicos, obteniendo una submuestra para cada uno de los doce sectores de control a la que se le aplicó el segundo cuestionario. Es decir, siendo el tamaño de la población de 673 espacios domésticos, se seleccionó x% de las 673 del grupo 1, y% de las 673 del grupo 2, y así de manera sucesiva hasta cubrir los doce sectores. La muestra estratificada de 245 va a dar mejores estimaciones sobre los espacios domésticos, ya que es mucho más representativa que trabajar con una simple muestra aleatoria de 245 unidades, en donde se corre el riesgo de seleccionar un mayor número de más casas para uno u otro sector. Con este acercamiento se asegura que los espacios domésticos se seleccionan para una muestra en proporción a su ocurrencia en la población. Una vez obtenidos los porcentajes de cada sector

se determinó el número de entrevistas necesarias por sector para cubrir el tamaño de la muestra. Con ayuda de una tabla de números aleatorios se seleccionaron los espacios domésticos. Además, se obtuvo una submuestra de 150 espacios domésticos para aplicar el segundo cuestionario.

Resumen de los resultados del análisis de impacto social

Desde 1994, Cuentepec comenzó un proceso de cambio impulsado por la aplicación de políticas de crecimiento y desarrollo económico para combatir la pobreza, a partir de dos programas que fomentan el bienestar social: Progresá y Oportunidades. En 1994, con apoyos del Programa de Solidaridad, se construyó la carretera que comunica a Cuentepec con el sitio arqueológico de Xochicalco y de ahí hacia Cuernavaca, para romper su aislamiento y marginación. Esta vía de comunicación permitió la dispersión rápida de las políticas de desarrollo económico, permitiendo una mayor dotación de infraestructura para mejorar las condiciones de salud y de educación. Por su parte, la creación de microempresas derivadas del programa Oportunidades reconfiguró la producción de comales, tanto en términos sociales como tecnológicos.³⁹

La introducción de la canasta básica modificó el lenguaje de la producción e introdujo nuevas herramientas para la elaboración de comales. Cuando uno pregunta cómo se elabora un comal, las mujeres mencionan que solo se necesitan "dos sardinas" y "una de Nido". Esta referencia señala las cantidades de barro necesarias para elaborar un comal, las cuales se miden utilizando una lata de sardinas y una lata de leche Nido de 1 kg. Estos alimentos formaron parte de la canasta básica que recibían los hogares en Cuentepec por parte del Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy día Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CNDPI) en la década de 1970. Desafortunadamente, nadie recuerda ya que se utilizaba anteriormente para medir las cantidades de barro necesarias para la elaboración de los comales, mas esto es un ejemplo de la capacidad que tienen las políticas de desarrollo social de borrar o suministrar nuevos significados a los procesos tecnológicos locales.

Desde la época de la Revolución, los programas de desarrollo económico han impulsado la producción artesanal como generadora de ingresos y de identidad nacional,⁴⁰ generando un mercado que se oferta a través de las oficinas de turismo, museos de arte popular y exhibiciones itinerantes. En 1999, la transformación del comal en artesanía y su comercialización trajo como consecuencia inmediata la diversificación de la producción y la creación de una cooperativa de

³⁹ Véase López Varela (2010).

⁴⁰ Véase García Canclini (1993).

alfareras que distribuirían sus productos inclusive a Japón.⁴¹ La cooperativa estableció la diferencia entre comaleras y alfareras, iniciándose así una serie de conflictos entre las mujeres que por generaciones habían elaborado comales. La introducción de la política de pisos firme agravó la diferenciación entre comaleras y artesanas, quienes aceptaron fácilmente la transformación de sus casas con la colocación de pisos de cemento. Mientras que las comaleras continuaron destinando un área apisonada para colocar los moldes donde se elaboran los comales hechos con ceniza y agua, que se adhieren fácilmente a este tipo de superficie. Aunque en otros espacios hemos discutido detalladamente los efectos que generaron estas acciones,⁴² incluyendo la introducción del programa de microempresa FAMPYME, es importante resaltar que de no haberse hecho los estudios de caracterización tecnológica, no nos hubiéramos percatado del porqué no se pudo combatir la pobreza a partir de la elaboración de artesanías, ni de la problemática que introdujo en términos sociales.

Primero, las mujeres utilizaron la misma receta con la que producían comales para elaborar las nuevas formas cerámicas. Segundo, la alta densidad del cuerpo del barro está destinada a producir formas cerámicas muy gruesas y pesadas, dando como resultado piezas burdas y poco atractivas para el turismo. Tercero, la introducción de catorce hornos de cemento que financió el gobierno del estado dio como resultado un comal con una baja resistencia al choque y de un color grisáceo ante una atmósfera de cocción muy deficiente, haciendo que perdiera su color rojizo tan apreciado ya desde los tiempos de Fray Bernardino de Sahagún.⁴³ Cuarto, lejos de aumentar la productividad, estos hornos han obligado a la utilización de leña, de por sí escasa, provocando que se aumente el precio de un comal de deficiente calidad. Quinto, la presencia de un artesano que intentó mejorar la calidad del comal no tuvo éxito porque la producción de vajillas utilitarias refleja las diferencias de género que existen en una sociedad,⁴⁴ siendo en Cuentepec una actividad que realizan exclusivamente las mujeres. El artesano, al congregarse a las mujeres en la plaza del pueblo, inició a las jóvenes y mujeres en la elaboración de comales, sin que estas hubieran cumplido con los correspondientes ritos de iniciación que se requieren para ser comalera: la menstruación, el matrimonio y la muerte. Así que las comaleras no formaron parte de este taller.

El análisis etnoarqueológico en Cuentepec ha podido demostrar que las políticas de desarrollo parten de espacios de percepción sustentados en políticas neoliberales que son muy

⁴¹ Véase López Varela (2005).

⁴² Véase López Varela (2014).

⁴³ Véase Sahagún (1999 [1590]).

⁴⁴ Véase Vincentelli (2000: 53).

diferentes a las existentes en la comunidad y que, al ser incompatibles, no han tenido el éxito deseado. Tal es el caso del programa "Adopta una comunidad" que inició la Escuela Bancaria y Comercial o el "Taller de Títeres y Teatros de Cuentepec" que impulsó una ONG holandesa, que promueve el abandono de la producción de comales y la sustituye por la elaboración de títeres, para con ella despertar la 'creatividad enjaulada' de las niñas de la comunidad, quienes llevaban "la cabeza gacha porque tenían la columna vertebral y las ilusiones resacas; ya que desde niñas jugaban con el metate y el comal, porque no tenían un muñeco" (Vilches 2001: 14).

La pavimentación de las calles no ha reducido la pobreza ni mejorado la salud de las personas. El 60% de la población en Cuentepec no está empleado formalmente. Aquellas personas que tienen la suerte de poder conseguir trabajo como albañil en Cuernavaca o en Temixco llegan a obtener hasta \$800 pesos, equivalentes a \$80 USD por semana en 2010, bajo un tipo cambiario que hoy ha reducido ese ingreso en un 50%. Inclusive los que han llegado a abrir una 'tiendita', sus ingresos no rebasan los \$50 pesos a la semana, dado que las personas no tienen liquidez para comprar. La mayoría de las familias subsisten con \$750 pesos que les otorgaba el programa Oportunidades de forma bimestral. Como no todos estaban "empleados" cuando realizamos la entrevista, 88 personas prácticamente sostenían a los habitantes de Cuentepec.

Las políticas de desarrollo social han destinado apoyos especiales a las comunidades indígenas. Sin embargo, la población de Cuentepec excede la cuota de 2500 personas establecida por el INEGI para distinguir una población urbana de una rural y por lo tanto no puede recibir los apoyos destinados a las poblaciones indígenas. Ante esta contradicción, se le preguntó a los entrevistados si se consideraban indígenas y la respuesta fue muy variada. Algunos nos dijeron que no, que eran mexicanos porque habían nacido en México, porque hablaban mexicano o náhuatl. Otros nos dijeron "sí, somos indígenas porque somos pobres, porque nacimos en Cuentepec, porque dicen los indigenistas que sí somos". La asignación de apoyos a las comunidades "indígenas", consecuentemente, les ha llevado a adoptar esta identidad ajena para recibir los apoyos gubernamentales y con ello compensar su pobreza.⁴⁵

Reflexiones finales

El crecimiento y el desarrollo económico han tenido un profundo impacto en la vida diaria de las personas que viven en comunidades en estado de pobreza, al fomentar una cultura urbana para incrementar el producto interno bruto, dando como resultado el abandono de actividades agrícolas, de tecnologías ancestrales o de tradiciones que, en el caso de México, el gobierno

⁴⁵ Véase López Varela (2015a).

quiere preservar como parte de su identidad nacional. El gobierno mexicano podrá estar muy orgulloso de que México, hasta el sexenio del Presidente Peña Nieto, se considerara una de las 20 economías más fuertes en el mundo, pero el precio que hemos pagado es muy alto en términos sociales porque el Estado está despojando a las poblaciones de su paisaje social. No hay que olvidar que el desinterés por abordar el tema de la pobreza por la arqueología mexicana es también responsable de este despojo, a pesar del papel histórico que ha jugado en el desarrollo nacional.⁴⁶

Inclusive bajo la administración del presidente en turno, Andrés Manuel López Obrador, la pertinencia de realizar estudios de impacto que aseguren la sostenibilidad social y ambiental en México han quedado de lado, a pesar de que las leyes ambientales exigen el medir el impacto que tienen los proyectos de infraestructura sobre los recursos naturales y que medianamente aseguraban que las políticas de desarrollo fuesen socialmente responsables. La ausencia de análisis de impacto en la política pública está propiciando escenarios de riesgo para la preservación del medio ambiente y la vida social. La arqueología, y en particular la etnoarqueología, tiene la capacidad de analizar las relaciones de poder establecidas por el conocimiento experto, de realizar estudios etnográficos, de abordar críticamente. La pertinencia de la arqueología en las políticas de combate a la pobreza, no sólo garantiza que los instrumentos del desarrollo sean los adecuados para preservar la herencia social sobre la que se construye constitucionalmente la identidad de la nación mexicana, sino que además demuestra su potencial como una herramienta de justicia social para el mundo contemporáneo.

Bibliografía

ALINSKY, Saul D. (1971): *Rules for Radicals, a Pragmatic Primer for Realistic Radicals*. New York: Random House.

AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION (2017): '2017 AM: 116th Annual Meeting of the American Anthropological Association. Opening Keynote: Bending the Arc of Change:'. En: *YouTube*, 18 de enero. <https://www.youtube.com/watch?v=uwCIfJkUVNE> [13.01.2020]

ARNOLD, Dean E. (1999): 'Advantages and Disadvantages of Vertical-Half Molding Technology: Implications for Production Organization'. En: James M. Skibo / Gary M. Feinman (eds.): *Pottery and People, a Dynamic Interaction*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 59-80.

ARNOLD, Dean E. (1985): *Ceramic Theory and Cultural Process*. New Studies in Archaeology. New York: Cambridge University Press.

⁴⁶ Véase Gamio (1916) y Caso (1958).

ARNOLD, Dean E. (1978): 'Ethnography of pottery making in the Valley of Guatemala'. En: Ronald K. Wetherington (ed.): *The Ceramics of Kaminaljuyu, Guatemala*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 327-400.

BAINES, James / Wayne McClintok / Nick Taylor / Brigid Buckenham (2008): 'Using Local Knowledge'. En: Henk A. Becker / Frank Vanclay (eds.): *The International Handbook of Social Impact Assessment, Conceptual and Methodological Advances*. Glos: Edward Elgar Publishing Limited, 26-40.

BECKER Henk A. / Frank Vanclay (2008): *The International Handbook of Social Impact Assessment, Conceptual and Methodological Advances*. Glos: Edward Elgar Publishing Limited.

BINFORD, Lewis R. (1981): 'Behavioral Archaeology and the "Pompeii Premise"'. En: *Journal of Anthropological Research*, 37.3, 195-208.

BLAIKIE, Piers (2000): 'Development, post-, anti-, and populist: a critical review'. En: *Environment and Planning A*32, 1033-1050.

CASO, Alfonso (1958): *Indigenismo*. México: Instituto Nacional Indigenista.

CONEVAL (2018): 'Medición de la pobreza. Pobreza en México. Resultados de pobreza en México 2018 a nivel nacional y por entidades federativas'. En: [coneval.org.mx](https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza-2018.aspx). <https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza-2018.aspx> [27.01.2021].

DASZKIEWICZ, Malgorzata / Ewa Bobryk / Gerwulf Schneider / Sandra L. López Varela (2003): 'An Ethno-archaeometric Study of Comales Made in Cuentepec, Mexico'. En: *7th European Meeting on Ancient Ceramics: Ceramics in the Society, Lisbon*.

DAVID, Nicholas / Carol Kramer (2001): *Ethnoarchaeology in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEAL, Michael (1983): *Pottery Ethnoarchaeology among the Tzeltal Maya*. Simon Fraser University. PhD Dissertation, British Columbia, CA.

DORE, Christopher D. / Sandra L. López Varela (2010): 'Kaleidoscopes, Palimpsests, and Clay: Realities and Complexities in Human Activities and Chemical Residue Analysis'. En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, 17.3, 279-302.

EDELMAN, Marc / Angelique Haugerud (2005): 'Introduction: The Anthropology of Development and Globalization'. En: Marc Edelman / Angelique Haugerud (eds.): *The Anthropology of Development and Globalization, from Classical Political Economy to Contemporary Neoliberalism*. Malden: Blackwell Publishing, 1-74.

ELLISON, James (1996): 'Re-Writing History'. En: James Ellison (ed.): *The future of African Archaeology*. New York: Springer, 5-7.

ESCOBAR, Arturo (1997): 'Anthropology and Development'. En: *International Social Science Journal*, 49.154, 497-515.

ESCOBAR, Arturo (1995): *Encountering Development, the Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.

ESCOBAR, Arturo (1984): 'Discourse and Power in Development: Michel Foucault and the Relevance of His Work to the Third World'. En: *Alternatives*, 10.3, 377-400.

ESTEVA, Gustavo (2007): 'Development'. En: Wolfgang Sachs (ed.): *The Development Dictionary: A guide to Knowledge as Power*. London: Zed Books Ltd.

- FRIEDMAN, John T. (2006): 'Beyond the Post-Structural Impasse in the Anthropology of Development'. En: *Dialectical Anthropology*, 30.3-4, 201-225.
- GAMIO, Manuel (1916): *Forjando Patria*. México: Librería de Porrúa Hermanos.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1993): *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- GOSSELAIN, Olivier P. (2016): 'To hell with ethnoarchaeology!'. En: *Archaeological Dialogues*, 23.2, 215-228.
- GOULD, Peter G. / Paul Burtenshaw (2014): 'Archaeology and Economic Development'. En: *Public Archaeology*, 13.1-3, 3-9.
- GOULD, Peter / K. Anne Pyburn (2017): *Collision or Collaboration: Archaeology Encounters Economic Development*. Cham: Springer.
- HARVEY, David (1993): 'From space to place and back again: Reflections on the conditions of postmodernity'. En: Jon Bird / Barry Curtis / Tim Putnam / George Robertson / Lisa Tickner (eds.): *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. London: Routledge, 3-29.
- HODDER, Ian / Scott Hutson (1986): *Reading the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENT, Susan (1996): 'Ethnoarchaeology'. En: James Ellison (ed.): *The future of African Archaeology*. New York: Springer, 23-26.
- KRAMER, Carol (1985): 'Ceramic Ethnoarchaeology'. En: *Annual Review of Anthropology*, 14, 77-102.
- LEWIS, Oscar (1961): *Antropología de la pobreza: cinco familias*. Traducido por Emma Sánchez Ramírez. México: Fondo de Cultura Económica.
- LONGACRE, William A. / James M. Skibo (1994): *Kalinga Ethnoarchaeology: Expanding Archaeological Method and Theory*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- LÓPEZ VARELA, Sandra L. (2015a): 'Academic categorization of population identities: implications for appropriation of the indigenous condition'. En: Soraya Nour Sckell / Damian Ehrhardt (eds.): *Le Soi et le Cosmos. D'Alexander von Humboldt à nos jours*. Berlin: Duncker & Humblot, 169-182.
- LÓPEZ VARELA, Sandra L. (2015b): 'Hacia una epistemología de la identidad mexicana: implicaciones para el crecimiento económico y el manejo del patrimonio cultural'. En: *Reflexiones Marginales*, 25.2. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/hacia-una-epistemologia-de-la-identidad-mexicana-implicaciones-para-el-crecimiento-economico-y-el-manejo-del-patrimonio-cultural/> [13.1.2020].
- LÓPEZ VARELA, Sandra L. (2014): 'Clay griddles, analytical techniques, and heritage: an ethnoarchaeological perspective of economic development policies in Mexico'. En: Sandra L. López Varela (ed.): *Social Dynamics of Ceramic Analysis: New Techniques and Interpretations*. Oxford: Archaeopress, 95-107.
- LÓPEZ VARELA, Sandra L. (2010): 'Construcciones de la modernidad en torno al comal: etnoarqueología de políticas de desarrollo'. En: Sandra L. López Varela (ed.): *La arqueología en Morelos. Dinámicas sociales sobre las construcciones de la cultura material*. Cuernavaca: Congreso del Estado de Morelos-LI Legislatura / UAEM / Ayuntamiento de Cuernavaca / Instituto de Cultura de Morelos, 201-236.

LÓPEZ VARELA, Sandra L. (2005): 'La Elaboración de Comales en Cuentepec, Morelos. Un reto a la Etnoarqueología'. En: Eduardo Williams (ed.): *Etnoarqueología, el contexto dinámico de la cultura material a través del tiempo*. Zamora: El Colegio de Michoacan, 55-74.

LÓPEZ VARELA, Sandra L. / Agustín Ortiz / Alessandra Pecci (2005): 'Ethnoarchaeological Study of Chemical Residues in a Living Household in Mexico'. En: H. Kars / E. Burke (eds.): *Proceedings of the 33rd International Symposium on Archaeometry 22-26 April 2002*, Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 19-22.

NEWMAN, Charlotte (2013): 'An archaeology of poverty: architectural innovation and pauper experience at Madeley Union Workhouse, Shropshire'. En: *Post-Medieval Archaeology*, 47.2, 359-377.

ORSER, Charles E. Jr. (2011): 'The Archaeology of Poverty and the Poverty of Archaeology'. En: *International Journal of Historical Archaeology*, 15.4, 533-543.

OWENS, Alastair / Nigel Jeffries (2016): 'People and Things on the Move: Domestic Material Culture, Poverty and Mobility in Victorian London'. En: *International Journal of Historical Archaeology*, 20.4, 804-827.

PERKINS, Dwight H. / Steven Radelet / David L. Lindauer (2006): *Economics of Development*. New York: W. W. Norton and Company.

ROUX, Valentine (2017): 'Not to throw the baby out with the bathwater. A response to Gosselain's article'. En: *Archaeological Dialogues*, 24.2, 225-229.

ROUX, Valentine (2007): 'Ethnoarchaeology: A non Historical Science of Reference Necessary for Interpreting the Past'. En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14.2, 153-178.

SACHS, Wolfgang (2007): 'Introduction'. En: Wolfgang Sachs (ed.): *The Development Dictionary, a guide to Knowledge as Power*. London: Zed Books Ltd, 1-5.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1999 [1590]): *Historia General de las Cosas de Nueva España y Fundada en la Documentación en Lengua Mexicana Recogida por los Mismos Naturales*. Mexico: Editorial Porrúa.

SMITH, Michael E. / Timothy Dennehy / April Kamp-Whittaker / Emily Colon (2014): 'Quantitative Measures of Wealth Inequality in Ancient Central Mexican Communities'. En: *Advances in Archaeological Practice*, 2.4, 311-323.

VILCHES, Ernesto (2001): 'Deja que te cuente de Cuentepec. Destino Morelos, rincones y detalles'. En *Pullman de Morelos*, 17.2, 12-14. Mexico.

VINCENTELLI, Moira (2000): *Women and Ceramics: Gendered Vessels*. Manchester: Manchester University Press.

VON HUMBOLDT, Alexander (1988 [1811]): *Political Essay on the Kingdom of New Spain The John Black Translation [Abridged]*. Traducido por Mary Maples Dunn. Norman: University of Oklahoma Press.

WAIT, Gerald / Jeffrey H. Altschul (2014): 'Cultural Heritage Management and Economic Development Programmes: Perspectives from Desert Fringes Where IGOs and NGOs Have No Locus'. En: *Public Archaeology*, 13.1-3, 151-163.

El sueño incobrable de la transparencia absoluta

Sandra del Pilar

"Más transparencia significaría más verdad" (Herzog 1999)¹, dijo Roman Herzog, el presidente de Alemania entre 1994 y 1999. Peter Brabeck-Letmathe, el presidente del consejo de administración de Nestlé, en otro momento manifestó: "Claro está, ya no podemos proseguir sin absoluta transparencia" (Brabeck-Letmathe 2013: 12).²

¿Tendrán razón? Pareciera que sí, si tomamos como referencia la importancia que el término y el concepto de la transparencia han cobrado en los últimos años en todos los ámbitos. Sin ser sometida, en la mayoría de los casos, a escrupulosos análisis académicos, la transparencia hace tiempo ha empezado a resonar globalmente y cada vez con más ímpetu como una gran promesa, como el garante de un futuro mejor, a nivel social, económico, político y también personal.

Ningún otro tópico domina el discurso oficial tanto como la transparencia. Se afirma empáticamente sobre todo en el contexto de la libertad de información. La exigencia omnipresente de transparencia, que se agudiza en su fetichismo y su totalización, se remonta a un cambio de paradigmas, que no se limita al ámbito político ni económico. [...] Las cosas se vuelven transparentes [...] cuando se insertan sin resistencia en los flujos perfectos del capital, de la comunicación y de la información. Los actos se vuelven transparentes cuando devienen operacionales, cuando se someten al procedimiento calculable, gobernable y controlable (Han 2013: 5s.).³

Algunos de estos "actos [que] se vuelven transparentes", de los que habla Han, nos conciernen directamente cuando decidimos transparentar, por ejemplo, nuestras funciones físicas, adquiriendo un aparato que cuenta digitalmente los pasos que caminamos diariamente o que mide constantemente nuestra frecuencia cardíaca. De la misma manera transparentamos nuestras actividades sociales y cotidianas en las redes sociales, valiéndonos para ello sobre todo de la foto o del video tomado con el celular, o sea: de la imagen.

¹ Texto original: "Die Freiheit des Informationsaustausches macht es den Kulturen möglich, sich gegenseitig zu bereichern. Das hält sie lebendig und bewahrt sie vor musealer Erstarrung. Mehr Transparenz würde im übrigen auch mehr Wahrheit ermöglichen" (Herzog 1999). Todas las traducciones han sido llevadas a cabo por parte de la autora, al menos que se indique lo contrario.

² Texto original: "Wir lernen das jeden Tag. Aber ein Grundsatz ist schon jetzt klar: Es geht nicht mehr ohne absolute Transparenz" (Brabeck-Letmathe 2013: 12).

³ Texto original: "Kein anderes Schlagwort beherrscht heute den öffentlichen Diskurs so sehr wie die Transparenz. Sie wird vor allem im Zusammenhang mit der Informationsfreiheit empathisch beschworen. Die allgegenwärtige Forderung nach Transparenz, die sich zu deren Fetischisierung und Totalisierung verschärft, geht auf einen Paradigmenwechsel zurück, der sich nicht auf den Bereich der Politik und Wirtschaft begrenzen lässt. [...] Transparent werden die Dinge, [...] wenn sie sich widerstandslos in glatte Ströme des Kapitals, der Kommunikation und Information einfügen. Transparent werden Handlungen, wenn sie operational werden, wenn sie sich dem berechen-, steuer- und kontrollierbaren Prozess unterordnen" (Han 2013: 5s.).

De hecho, es en este ámbito, en el ámbito de la imagen, donde la transparencia es un sueño sumamente antiguo o, mejor dicho, más que un sueño: una demanda. Tal vez con excepción de Platón (quien era uno de los más fervientes críticos de esta concepción de la imagen), desde los antiguos griegos se consideraba que aquella imagen fuera la más valiosa, que de manera más verosímil lograra representar la realidad. En otras palabras: Desde hace siglos domina la convicción de que entre más transparente fuera una imagen, mejor.

Esta terminología de la 'imagen transparente' cobra sentido si pensamos la imagen, como lo propuso León Battista Alberti en el siglo XV⁴, como una ventana: En el cristal de una ventana aparece la realidad en un plano bidimensional. De la misma manera aparece, por ejemplo, una casa en una pintura o en una foto en un plano bidimensional. Entre más limpio, más transparente se presente el cristal de la ventana, más nítidamente podremos apreciar el mundo que se encuentra detrás; y entre más inmediata, más realista, más mimética (en otras palabras: más 'transparente') sea la foto o la pintura, más acertada se considera la representación de la realidad.⁵

En consecuencia, hemos aspirado a medios cada vez más transparentes, inventando, a lo largo de la historia, incontables estrategias y herramientas para lograrlo, empezando por el marco cuadriculado de Alberto Durero⁶, pasando por la cámara obscura y la cámara lúcida, hasta llegar al celular, que hoy día la mayoría llevamos con nosotros a toda hora y a todas partes, y cuya cámara fotográfica parece capaz de captar con una transparencia casi absoluta nuestra realidad visual.

Esta transparencia 'casi' absoluta, sin embargo, seguirá siendo por siempre sólo una aproximación. La 'transparencia absoluta' es un sueño; un sueño, además, que jamás se cumplirá del todo, porque es una imposibilidad ontológica: La transparencia absoluta significaría la disolución, el desvanecimiento, la abolición del medio mismo como 'portador' de la transparencia. Y sin medio que sea transparente, no puede haber transparencia, sólo cruda

⁴ Véase Alberti (2002: 19).

⁵ El término de la imagen transparente se retomó de las investigaciones del filósofo Arthur C. Danto, quien establece la "transparencia" en oposición a la "opacidad". La "transparencia" connota, según Danto, el nivel representacional, de referencia, figurativo e icónico de una imagen. La "transparencia" siempre remite a algo que se encuentra más allá de los límites de la propia imagen. Incluye representaciones, motivos, temas y signos (índice, ícono, símbolo). Determina la semántica de una imagen. Por el otro lado, toda imagen también posee una parte objetual, material, de fractura, llamada "opaca", que contornea la sintaxis de la imagen. La opacidad impide que lo representado se confunda con el referente. A diferencia de imágenes de mera imitación (*likeness*), la representación de una imagen artística, así Danto, opera con representaciones que muestran cierta oposición hacia la realidad. Estas imágenes son, por consecuencia, aquellas en las cuales lo representado no pretende ser idéntico al referente, dado que en ellas la opacidad tiene una presencia tal que logra distanciar lo uno del otro, declarando así el carácter "artificial" de la imagen, su *aboutness*: siempre "restará alguna materia, que no se puede evaporar en el puro contenido" (Danto 2014: 243).

⁶ Véase Dürer (1538: 64s.; 68).

realidad. Así le ocurrió al rey Pigmalión, del cual nos narra Ovidio, que durante mucho tiempo había buscado en vano una esposa. Ninguna de las mujeres que conoció fue considerada lo suficientemente bella para casarse con ella. Así que Pigmalión decidió dedicarse a la escultura. Pasaron los años y finalmente logró crear una figura femenina de rasgos y cuerpo absolutamente perfectos, a la cual llamó Galatea. Perdidamente se enamoró de ella y vivió, de ahí en adelante, sumido en el dolor de tener como amante una estatua, en vez de una mujer de carne y hueso, hasta que un día Venus se apiadó de él, convirtiendo la escultura en la mujer que representaba.⁷ Venus desapareció el duro y frío mármol, en otras palabras: Venus desapareció el *medio* mediante el cual Pigmalión había fantaseado sobre la belleza femenina; y junto con el medio se desvaneció la posibilidad de seguir creando, seguir imaginando, seguir pensando plásticamente, porque cada reflexión y cada creación necesita imprescindiblemente de un medio, a través del cual semejantes procesos se puedan llevar a cabo.

A lo largo del tiempo, muchos artistas han reflexionado sobre la compleja relación que mantiene el medio con la realidad. Parmigianino, por ejemplo, visibilizó –en un autorretrato de medio cuerpo reflejado en un espejo convexo (1523/24, óleo sobre madera)⁸– la superficie pictórica mediante la distorsión: de ninguna manera podríamos confundir su autorretrato con la realidad misma. El pintor opaca, metafóricamente hablando, la superficie transparente de la pintura mimética mediante las distorsiones que sufren, en la pintura, su mano y la arquitectura curva al fondo, llamando así la atención del espectador sobre las condiciones de la representación misma. Otro ejemplo parecido, pero mucho más reciente, ofrece Pippilotti Rist en su video *Open my glade*, 2009, mostrado por primera vez en una pantalla en el *Time Square* en Manhattan.⁹ Lentamente arrastra Rist su cara maquillada sobre un cristal, que simboliza y al mismo tiempo *es* la superficie en la cual la imagen se constituye. Como tal se hace palpable, primero sólo en las facciones grotescas de la artista, pero con el tiempo también en el hecho de que el proceso mismo de creación, es decir, el proceso de arrastrar la cara sobre el cristal, deja huellas visibles de maquillaje, lágrimas y saliva en la superficie que ahora se volvió literalmente opaca. Así, Rist manifiesta explícitamente que la representación (lo que se ve en la pantalla) no es igual a, ni equiparable con la realidad. Manifiesta, a cambio, la ineludible presencia del 'medio', por más transparente y aparentemente invisible que sea. El énfasis en el medio que propone Rist es de suma importancia precisamente hoy que las fotos y videos tomados con

⁷ Véase Ovidio (2010).

⁸ Véase la imagen en: <http://www.arte.it/artista/girolamo-francesco-maria-mazzola-detto-parmigianino-64> [27.08.2018].

⁹ Véase OtherSights (2009).

celulares alcanzaron un nivel de transparencia tan alto que tendemos a entenderlos como una fiel documentación de la vida misma.

Claro está que, frente a esta tecnología tan transparente, la pintura contemporánea ha dejado de ser el medio idóneo para 'representar' la realidad física. No obstante, creo que precisamente por ello ha adquirido una capacidad fuerte de reflexionar meticulosamente sobre las diferencias y tensiones existentes entre la "realidad" (entendida como todo aquello que se desenvuelve más allá de la superficie pictórica) y la ontología del medio, del que los pintores solemos ser muy conscientes, ya que nuestro medio generalmente es un medio sumamente presencial y material. Es por eso que, a partir de este momento, quisiera dejar de hablar de la pintura post-fotográfica como de un 'medio'. El medio tiende, como hemos visto, a hacerse invisible, a tener relativamente poca presencia propia; mientras tanto, la pintura post-fotográfica generalmente hace exactamente lo contrario: no niega u oprime su carácter mediático. Lo pone en tela de juicio y lo enfatiza, por lo cual propongo concebir la pintura como interfaz, dispositivo o campo de sentido. El término y concepto del "campo de sentido" (*Sinnfeld*) fue desarrollado por Markus Gabriel. Este joven filósofo alemán presenta el "campo de sentido" como un área delimitada por bordes relativamente herméticos pero flexibles en el interior de la realidad misma. En cada "campo de sentido" rigen reglas y leyes autónomas, que pueden diferenciarse de las que existen en el mundo real.¹⁰ Markus Gabriel, también (co-)creador del *Nuevo Realismo* filosófico (fundado, con un guiño de ojo, el 23 de junio de 2011 en el restaurante *Il Vinacciolo* en Nápoles a las 13.30 hs.)¹¹, parte de la idea de la

indudable existencia de hechos subjetivos y objetivos, que podemos reconocer. Muchos de estos hechos se desarrollan independientemente de nuestras convicciones acerca de ellos. Esto se llama Realismo. Lo nuevo es que ahora ya no asumimos que estos hechos pertenezcan en su totalidad a una sola realidad [...]. Los hechos son, más bien, en sí diversos: Hay hechos sociales, matemáticos, éticos, físicos, jurídicos, históricos etc. De acuerdo con ello hay una gran cantidad de formas del saber y ciencias, que investigan (¡no construyen!) sus propios campos de hechos, que yo llamo "campos de sentido" (Gabriel 2016).¹²

¹⁰ Véase Gabriel (2013: 87ss.).

¹¹ Véase Gabriel (2016).

¹² Texto original: "Der Neue Realismus nimmt an, dass es objektive sowie subjektive Tatsachen gibt, die wir erkennen können. Viele dieser Tatsachen sind davon unabhängig, dass wir Überzeugungen dazu haben. Das ist Realismus. Neu ist dabei, dass nicht mehr angenommen wird, diese Tatsachen gehörten insgesamt zu genau einer Wirklichkeit, der Welt im allumfassenden Sinn dessen, was es überhaupt gibt. Vielmehr sind die Tatsachen in sich vielfältig: Es gibt soziale, mathematische, moralische, physikalische, juristische, historische Tatsachen usw. Entsprechend gibt es eine Vielzahl an Wissensformen und Wissenschaften, die jeweils ihre eigenen Tatsachenbereiche erforschen (nicht konstruieren!), die ich als 'Sinnfelder' bezeichne" (Gabriel 2016).

Si alguien planteara, por ejemplo, la pregunta de si existen los unicornios, las hadas y las brujas, decididamente habría que responderle que sí, siempre y cuando tomemos en cuenta que su existencia se desarrolla en el "campo de sentido" del cuento de hadas.

También la pintura puede ser considerada un campo de sentido: es algo que se desarrolla en la realidad, pero que, aun así, no depende de ella como lo hacen un espejo (que la refleja) o un cristal (a través del cual la observo a cierta distancia). La pintura es, más bien, un territorio autónomo. Por eso no nos extrañamos de ver, por ejemplo, rabinos volando en los cuadros de Marc Chagall. Por eso tampoco nos preguntamos si los dientes de la Malinche realmente eran tan ensangrentados como los pintó Diego Rivera entre 1929 y 1945 en aquel famoso mural en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. La pintura comprendida como campo de sentido se me enfrenta como una especie de 'entidad autónoma', y es exactamente así como yo personalmente la vivo especialmente durante el proceso creativo: cuando me pongo a trabajar, no siento que simplemente materializo o realizo una idea (en este caso sí tendría sentido considerar la pintura un simple medio). Siento, más bien, que el lienzo actúa como una entidad, a la que le puedo 'proponer' la idea que tengo: Empiezo a trazar algunas líneas esbozando mi propuesta, y entonces comienza un diálogo, una danza, una pelea, un proceso en el que no siempre soy sólo yo, la que lleva la batuta, porque permito que desempeñen su papel el azar, el accidente, el material y también el inconsciente.

El lienzo de *Niña* (imagen 1), por ejemplo, ya estaba roto cuando empecé a trabajarlo (el daño ocurrió durante el transporte del proveedor a mi taller). Sin pensarlo mucho, y después de tenerlo aproximadamente durante un año en el taller sin tocarlo, un día lo coloqué en el caballete y rápidamente apareció la pintura de una niña que reflejaba exactamente aquella vulnerabilidad, que transportaba el mismo lienzo lastimado. Es más: sentí que el lienzo se me imponía, casi como si estuviera vivo. Esta experiencia no fue una excepción, de hecho podría afirmar que la mayoría de mis obras surgen de esta manera, es decir: oponiendo resistencia a mis ideas previas, para modificarlas y moldearlas, conduciéndome a resultados que así no había ni pensado ni esperado.



Imagen 1: Sandra del Pilar, *Niña*, 2015, Óleo y acrílico sobre tela, 150 x 300 cm.

Generalmente me rehusaba a hablar de ello explícita y públicamente, hasta que hace poco me encontré, casualmente, con el libro más reciente de la historiadora de arte y catedrática en la prestigiosa Academia Städelschule en Fráncfort, Isabell Graw, publicado en 2017 y titulado *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung* (*El amor a la pintura. Genealogía de una posición especial*). Graw afirma que el sentir la pintura como un objeto animado, hasta vivo, es un tópico muy antiguo, atestiguado tanto por artistas como por espectadores. Graw se lo atribuye al lenguaje específico e indexical de la pintura que reclama la "fantasmal presencia del artista" (Graw 2017: 126) en la obra, creando, así, la ilusión de poseer una vida propia.¹³

También es posible que el sentir la pintura como un ente autónomo, tenga que ver, por lo menos desde la perspectiva de la creación, con el llamado *flow*, que nos hace entrar en una especie de estado meditativo en el que se olvida el tiempo, el espacio y también lo que uno está haciendo, porque las manos se mueven casi de manera automática... A ello también puede contribuir el empleo de la música: Yo, por ejemplo, tengo la costumbre de escuchar una y otra vez el mismo CD desde que empiezo hasta que termino una obra. Prefiero, además, que la música tenga letra, que pronto me aprendo de memoria y canto en voz alta, manteniendo ocupada mi razón, mientras mi cuerpo se abre al inconsciente y realiza intuitivamente su labor.

De igual manera existe la posibilidad de que el supuesto vitalismo de la pintura esté relacionado con aquellas características que en mi tesis doctoral he analizado y denominado las

¹³ Véase Graw (2017: 126).

"contingencias sensibles".¹⁴ Estas están ligadas a procesos plásticos que se oponen, debido a su naturaleza específica, al control consciente y racional del creador, permitiendo el desarrollo y el flujo de una especie de 'latencia' inexplicable, gracias al empleo de estrategias como lo figural¹⁵, el azar, el accidente, el uso de materiales de mucha 'presencia propia', pero también del ornamento que causa vértigo y de la borrosidad (o falta de nitidez), que provoca incertidumbre. Estas estrategias plásticas pueden, según mi experiencia personal, desencadenar las "contingencias sensibles", es decir, ciertos efectos sensoriales latentes de una obra que se dirigen específicamente a los sentidos inconscientes, más que sólo a la visión ligada a una comprensión consciente y racional de la obra. Las "contingencias sensibles" contribuyen, según mi experiencia, en gran medida a que la obra parezca ser un ente autónomo de vida propia.

Al aparato sensorial pertenecen –además de la visión, la audición, el tacto, el olfato y el gusto– también el sentido vestibular (que regula el equilibrio), la propiocepción (encargada de la percepción del propio cuerpo a través de la actividad de músculos, articulaciones y tendones; comprende la capacidad de controlar y de coordinar –de manera consciente pero también inconsciente– los movimientos del cuerpo, como el caminar, el tocar un instrumento o el hablar; también implica la percepción del espacio, en el que se mueve el cuerpo, de manera real o virtual-imaginativa), la termocepción (percibe el entorno a través de la piel que detecta cambios de temperatura, ocasionadas, por ejemplo, por el viento), el sentido visceral (representa el estado de los órganos internos del cuerpo) y la nocicepción (se refiere al sentido que detecta el dolor mediante estímulos que pueden ser mecánicos, químicos o térmicos).¹⁶ La integración de todos estos sentidos al aparato sensorial explica, por ejemplo, por qué somos capaces de percibir fenómenos tan abstractos y complejos como el tiempo y el espacio. Ni uno ni otro es abordable por ninguno de los sentidos en específico, pero sí, a través de su trabajo en conjunto. Y en este trabajo en conjunto de todos o varios de los sentidos a la vez, también yace la experiencia estética sensible de una obra de arte o de una pintura, que siempre es mucho más de lo que

¹⁴ Como "contingencias sensibles" se denominaron los efectos sensoriales y sensibles que surten determinadas estrategias plásticas sobre el ser humano en el proceso de la percepción estética. Se desarrollan básicamente en el nivel opaco de obra, pero también repercuten en el nivel transparente. Las "contingencias sensibles", que no son del todo predecibles y pueden variar según el espectador, se proponen como alternativa a lo que se ha llamado lo "inefable" de una obra, o como sustituto del antiguo concepto del *je ne sais quoi / no sé qué*, sin sus implicaciones transcendentales.

¹⁵ Lo "figural" es un término retomado de las investigaciones de Gilles Deleuze, quien determina como "figurales" aquellos elementos pictóricos cuya presencia no se debe a un proceso racional ni consciente del artista, sino que surgen del azar, de trazos y marcas plásticas libres, inconscientes, sin intención ni significado. Lo "figural" se ubica, según Deleuze, exclusivamente en el nivel material de la obra y constituye el polo opuesto a la "figuración" y lo "figurativo" como elementos pertenecientes al nivel referencial o representacional de la obra pictórica, véase Deleuze (1984: 4-94).

¹⁶ Véase Gsöllpointer (2015: 10).

representa a nivel figurativo, y también mucho más de lo que se ve en ella a través de la razón, porque implica todo aquello que se percibe, que se siente, sin verlo conscientemente. A esta manera de percibir apelan las "contingencias sensibles".

Las áreas en las que se pueden desarrollar estas "contingencias sensibles" son las que más me interesan en la pintura, y en mi obra creo haber detectado un espacio idóneo para ellas. Me refiero al espacio vacío intercalado entre el lienzo y una o dos mallas transparentes superpuestas, como se pueden apreciar en mis obras de los últimos tres años. Estas piezas consisten en por lo menos dos planos pictóricos. El primero se ubica en un lino imprimado, pintado al óleo. El o los otros se encuentran sobre telas transparentes superpuestas, que también se intervienen pictóricamente. Veamos un ejemplo:



Imagen 2: Sandra del Pilar, *La quinceañera*, óleo sobre tela y malla sintética, 2017, 70 x 50 cm.

Entre la imagen subyacente (consistente en el vestido rojo) y la imagen superpuesta (de los lobos) flota un espacio vacío, que es como la tierra de nadie o mejor: la tierra de todos. Por un lado, pertenece al lienzo porque forma parte del cuadro. Por el otro lado, pertenece simultáneamente al espacio real porque *es* espacio real, no plano pictórico. Este espacio es como el "borde borroso del archivo" (Borsò 2017: 33) de la pintura, y es aquí donde ubico lo pertinente del acontecimiento estético.¹⁷

¹⁷ Véase Borsò (2017: 33).



Imagen 3: Sandra del Pilar, *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, 2016, 200 x 300 cm.

También es el tiempo, lo que busco en este espacio aparentemente vacío, pero estéticamente tan rico. Sin embargo, no será el tiempo lineal de los videos y películas, el que encontré, ni tampoco el tiempo secuencial de la tira cómica. Pretendo enfrentarme, más bien, a una especie de tiempo simultáneo, abierto, paralelo, opcional, que deja la libertad de sentir que las personas arrodilladas agachan, resignadas, las cabezas... y de ver, al mismo tiempo, como las levantan, oponiéndose a lo que les está ocurriendo y a lo que alude el título *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, retomado de la pieza *Shadows on the Wall* de Mike Oldfield.

El espacio entre imagen e imagen de igual manera me llama la atención como espacio del movimiento. Debido a mi movimiento como pintora y espectadora frente al cuadro, se desfazan visualmente los planos, lo que puede provocar un vértigo, como en *Volando bajo*, (2016; imagen 4), *Espera*, (2017; imagen 5) o *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, (2016; imagen 6)¹⁸.

¹⁸ El título es una modificación de una cita de Elena Poniatowska, quien dijo: "Soy de la idea de que por haberme iniciado como periodista, voy a ser periodista hasta que me muera. Y debo decirle que para mí la decisión de dar el paso del periodismo a la literatura fue algo aterrador. ¡Cómo saltar encima de un precipicio y llegar al otro lado!".



Imagen 4: Sandra del Pilar, *Volando bajo*, 2016, óleo sobre tela y malla sintética, 200 x 150 cm.



Imagen 5: Sandra del Pilar, *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, 2016, díptico, óleo sobre tela y malla sintética, 210 x 140 cm.

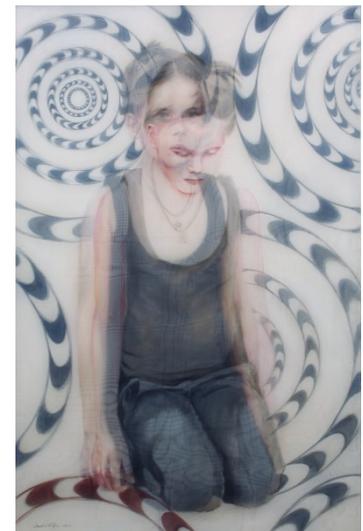


Imagen 6: Sandra del Pilar, *Espera*, 2017, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 100 cm.

Procuró provocar, así, la impresión de que la obra respira, o que, en dado caso, colapsa frente al exceso de información visual, como ocurre en *Capas de tiempo* (imagen 7). Aquí emparejé tantas mallas, que la superficie del cuadro empieza a vibrar, a centellear. Todo parece fragmentarse en pequeños átomos móviles, que constantemente titilan. Se crea un exceso de información visual tal, que se vuelve casi imposible ver lo que hay en la imagen, a pesar de tenerla frente a los ojos. Ocurre lo que en alguna ocasión decía Margo Glantz: "de tanto mirar no veo nada".¹⁹

...No *veo* nada...pero lo siento todo...Cada una de la pinceladas surte un efecto, cada una de la imágenes subyacentes sigue intacta e íntegra, cuando se entrelaza con las superpuestas. Lo invisible no es invisible porque desaparezca, sino porque se aparece demasiado; la transparencia se vuelve opaca precisamente por ser transparente, revelándose, así, visiblemente, como el sueño incumplible que es.

¹⁹ Comentario de Margo Glantz en la *Conferencia internacional en la Ruhr-Universität Bochum 'México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos desde la Conquista hasta hoy día'*, Vittoria Borsò y Yasmin Temelli (coords.), 13-15 de junio de 2018. Véase también Glantz (2018).



Imagen 7: Sandra del Pilar, *Capas de tiempo*, 2016, Óleo y acrílico sobre telas y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Mis pinturas son, para mí, análogas a la vida misma: Lejos de poder o de querer ofrecer respuestas unívocas y generalizables, me confrontan con una indigerible complejidad, que contrarresta la idea de una sola realidad, mostrándome que *la realidad en realidad* son muchas. Como en un palimpsesto éstas se superponen, se apilan, se interfieren para fundirse, finalmente, en una 'impresión', cuya estructura aparentemente caótica no emana más que de la enorme sensibilidad perceptual humana que observa y percibe todo al mismo tiempo... siempre y cuando nos enfrentamos a la vida y a la pintura con los sentidos aguzados y 'de frente'. De otra manera sólo vemos la superficie blanca, lisa, limpia y aséptica, que aparece cuando me desplazo y miro la obra de lado, permitiendo que la perspectiva sesgada 'cierre' la trama de la malla superior y no deje pasar más la mirada.



Imagen 8: Sandra del Pilar, *El artista*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 140 x 140 cm

Hay, entonces, una interacción físico-corpórea entre la obra y mi persona, no sólo durante el proceso de creación, sino también durante el proceso perceptual. Me muevo frente a la obra, y ésta reacciona. La pintura me ingiere, me hace partícipe de ella misma. Ello ocurre tanto en *Capas de tiempo* (imagen 7), como en *El artista* (imagen 8), donde mi movimiento frente a la obra pone en movimiento su superficie, lo que también es el caso en *Assunta o el Sueño de la razón* (imagen 9). No obstante, aquí, aparte de la superficie centelleante, penden libremente, entre dos de las capas de mallas sintéticas, unos hilos rojos que los pájaros llevan en sus picos. Cada vez que se mueve o transporta la obra, estos cambian ligeramente su posición, es decir: nosotros cambiamos la obra cada vez que la movemos. Los pájaros, que entre ellos forman un triángulo rojo abierto hacia arriba, retoman el triángulo rojo formado de las prendas de dos

apóstoles y de la virgen que aparece en *Assunta* de Ticiano Vecellio (1516-18, Basílica de Santa María dei Frari, Venecia), si bien en ésta, el triángulo se abre hacia abajo para enfatizar el movimiento ascendente de la virgen. Simultáneamente, los pájaros de mi pieza aluden a los murciélagos que aparecen en el grabado *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya (1797-1799, Museo del Prado, Madrid).



Imagen 9: Sandra del Pilar, *Assuna o El sueño de la razón*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Ambos referentes remiten a esferas a las que no tiene acceso la razón: al cielo (en el sentido de *heaven*) en la obra de Ticiano y al inconsciente en la de Goya, lo que invita a alterar libremente las reglas asimiladas y a contar las historias conocidas de otra manera: La virgen de *Assuna o el Sueño de la razón* –si es que se trata de una virgen– no levita más; con mucho trabajo y

esfuerzo se despegaba del suelo, escalando una montaña humana, para que, llegando a la cima, en vez de ser recibida por un grupo de ángeles, simplemente se desvaneciera, ya que esto ocurre si la luz le pega a la pintura desde ciertos ángulos; efecto que, no obstante, puede anular el espectador, si se cambia de lugar frente a la obra. Entonces la cara femenina vuelve a aparecer nuevamente con más nitidez. Los tres movimientos integrados a esta obra (la superficie centelleante, los hilos sueltos y la cara de la "virgen" que aparece y se desaparece), son tan poco propios de una *pintura sui generis*, como lo es el tratamiento de la 'transparencia' con respecto a su definición léxica. En vez de dejar pasar la mirada, hay tantas mallas transparentes superpuestas, que éstas dejan de *revelar*, para, más bien *velar*, convirtiéndose en una especie de interferencia visual que contraria la primordial característica de la transparencia: el pasar desapercibida. En cambio, aquí, llama explícitamente la atención sobre su existencia, cuando pone a vibrar la imagen inquietantemente.

Por último quisiera dedicarle algunas palabras a una obra que se llama *El ejército de las niñas*, una pieza aún inconclusa. Se trata de una instalación pictórica, en la que siete niñas de dimensiones exageradas (miden aproximadamente 2.60 m) aparecerán pintadas sobre tres telas negras superpuestas de casi cuatro metros de largo. Las telas cuelgan libres, sin bastidor, en el centro de la sala de exhibición y se mueven ligeramente debido a la corriente de aire, que se controla mediante un ventilador oculto. Los espectadores que han llegado a ver una parte de la pieza (con apenas tres figuras, véase imagen 10) en una presentación provisional que realicé en verano del 2018, han manifestado que la obra les provocó una sutil y silenciosa desazón; impresión aparentemente inexplicable, ya que la representación de las niñas dista mucho de ser amenazadora: cada una de ellas, pintada en tonos suaves y pasteles, ostenta ser absolutamente inofensiva y hasta vulnerable en su postura infantil y su cuerpo envuelto en una especie de bufanda negra que se funde con el fondo, igualmente negro. Los espectadores se vieron enfrentados a una contradicción: se encontraban frente a una pieza que despertó la sensación de desazón, sin que, al parecer, hubiera nada que pudiera explicar esta impresión...o mejor dicho: sin que hubiera nada que pudiera explicar esta impresión desde un enfoque puesto en la *representación* de las niñas, o bien: en el nivel transparente (en el sentido dantiano) de la obra. Sin embargo, todo cambió cuando los espectadores accedieron a una aproximación performática o físico-corpórea a la pieza, dejándose envolver, ahora, por sus características opacas.



Imagen 10: Sandra del Pilar, *El ejército de las niñas*. Montaje provisional. 2018, óleo sobre mallas sintéticas, c/u 360 x 150 cm.

Comenzaron a insertarse físicamente en la instalación, percatándose del tamaño desmesurado de las niñas que rebasaba por mucho sus propios cuerpos. Sintieron el aire fresco que meneaba las figuras, se vieron arrinconados por tanta tela negra que los rodeaba y se enfrentaron a las interferencias visuales (provocadas por las tres telas superpuestas en cada una de las niñas, véase imagen 11), que impedían apreciar claramente los contornos de los cuerpos infantiles. Éstos constantemente se escabullían a la mirada que buscaba nitidez visual y nitidez racional. De tal manera, la transparencia del material empezó a *opacar* la transparencia representacional, se oponía a su mensaje de 'niñas inofensivas' y lo solapaba con aquel efecto de sutil desazón, que habían constatado los espectadores desde un principio, y que yo había procurado provocar *no* por una representación amenazadora de las protagonistas, sino por una transparencia que, en vez de *esclarecer*, *des-clarecía*, si se me permite este neologismo. Opacidad y transparencia dejaron de ser opuestos: la transparencia se ha vuelto opaca y la opacidad transparente.



Imagen 11: Sandra del Pilar, detalle de *El Ejército de las niñas*, 2018

Para concluir, quisiera retomar la pregunta del principio que aún quedó pendiente: ¿Tiene razón Peter Brabeck cuando dice que ya no podemos proseguir sin absoluta transparencia? Sinceramente no lo sé, si hablamos de la transparencia en un contexto económico, político o

empresarial. Pero en lo que concierne a la pintura, la respuesta está clara: no puede existir la transparencia absoluta. Es, como he tratado de demostrar, no sólo una imposibilidad ontológica, un sueño incobrable, sino también, y sobre todo, un estado indeseable. Y es precisamente por eso que la transparencia un poco opaca, la transparencia que cuenta con su interfaz en vez de negarlo, constituye una herramienta tan interesante y valiosa del crear, del pensar y del sentir... en el arte... y tal vez también en la vida.

Bibliografía

ALBERTI, Leon Battista (2002 [1435/36]): *Della Pittura. Über die Malkunst*. Editado por Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BORSÒ, Vittoria (2017): 'Unbestimmtheiten des Sichtbaren und Sagbaren an den Rändern des Archivs'. En: Astrid Lang / Wiebke Windorf (eds.): *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner*. Berlin: Lukas Verlag, 19-33.

BRABECK-LETMATHE, Peter (2013): 'Nestlé's Strategie und der Umgang mit Social Media'. En: *HORIZONT - Zeitung für Marketing, Werbung und Medien*, 22 de agosto, 12.

DANTO, Arthur C. (2014): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DELEUZE, Gilles (1984): 'Francis Bacon. Lógica de la sensación'. En: *Sé cauto*. Traducido por Ernesto Hernández B., 4-94.

https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf [14.10.2017].

DÜRER, Albrecht (1538): *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*. Nürnberg: Formschneider. <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8271> [20.02.2017].

GABRIEL, Markus (2016): 'Wider die postmoderne Flucht vor den Tatsachen'. En: *Neue Züricher Zeitung*, 19 de junio.

<https://www.nzz.ch/feuilleton/fuenf-jahre-neuer-realismus-wider-die-postmoderne-flucht-vor-den-tatsachen-ld.89931> [2.9.2018].

GABRIEL, Markus (2013): *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein.

GLANTZ, Margo (2018): *Y por mirarlo todo, nada veía*. México: Sexto Piso.

GRAU, Isabell (2017): *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung*. Berlin: Diaphanes.

GSÖLLPOINTER, Katharina (2015): 'Die Kunst der Sinne – die Sinne der Kunst. Digitale Synästhesie als Modell für eine Kybernetik der Ästhetik'. En: Sabina Jeschke / Robert Schmitt / Alicia Dröge (eds.): *Exploring Cybernetics. Kybernetik im interdisziplinären Diskurs*. Wien / New York: Springer.

HAN, Byung-Chul (2013): *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.

HERZOG, Roman (1999): 'Eröffnungsansprache von Bundespräsident Roman Herzog zum Weltwirtschaftsforum Davos am 28. Januar 1999 "Außenpolitik im 21. Jahrhundert"'. En: *bundespraesident.de*, 28 de enero.

https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Roman-Herzog/Reden/1999/01/19990128_Rede.html [31.05.2018].

MERLEAU-PONTY, Maurice (1986 [1964]): *El ojo y el espíritu*. Traducido por Jorge Romero Brest. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.

OTHERSIGHTS (2009): 'Open My Glade'. En: *YouTube*, 23 de febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=TdCwt8Yk3RY> [28.01.2021].

OVIDIO (2010): 'Metamorfosi X, 243-927'. En: *online.scuola.zanichelli.it*. http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/04/testi-it_ovidio_t40.pdf [29.05.2018].

Lista de imágenes

Imagen 1: Sandra del Pilar, *Niña*, 2015, Óleo y acrílico sobre tela, 150 x 300 cm.

Imagen 2: Sandra del Pilar, *La quinceañera*, óleo sobre tela y malla sintética, 2017, 70 x 50 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 3: Sandra del Pilar, *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, 2016, 200 x 300 cm.

Imagen 4: Sandra del Pilar, *Volando bajo*, 2016, óleo sobre tela y malla sintética, 200 x 150 cm.

Imagen 5: Sandra del Pilar, *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, 2016, díptico, óleo sobre tela y malla sintética, 210 x 140 cm.

Imagen 6: Sandra del Pilar, *Espera*, 2017, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 100 cm.

Imagen 7: Sandra del Pilar, *Capas de tiempo*, 2016, Óleo y acrílico sobre telas y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Imagen 8: Sandra del Pilar, *El artista*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 140 x 140 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 9: Sandra del Pilar, *Assuna o El sueño de la razón*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 150 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 10: Sandra del Pilar, *El ejército de las niñas*. Montaje provisional. 2018, óleo sobre mallas sintéticas, c/u 360 x 150 cm.

Imagen 11: Sandra del Pilar, detalle de *El Ejército de las niñas*, detalle 2018.