

AGO - DIC 2022

1A EDICIÓN | NÚMERO 1

GRAFÓ [GRAFO]

Revista de la Escuela de Humanidades de la
Universidad Anáhuac Querétaro

ALBERTO DEL POZO | PEDRO IGNACIO TAPIA | MARTHA YRIA BAHLKE |
BERENICE RAMOS | OSCAR MAURICIO MEDINA | YESSICA BARAJAS |
SAMANTA CAROLINA VARGAS

ANÁHUAC QUERÉTARO

GRAFÓ [GRAFO]

Revista de la Escuela de Humanidades de la
Universidad Anáhuac Querétaro



AGO - DIC 2022

ALBERTO DEL POZO | PEDRO IGNACIO TAPIA | MARTHA YRIA BAHKE |
BERENICE RAMOS | OSCAR MAURICIO MEDINA | YESSICA BARAJAS |
SAMANTA CAROLINA VARGAS

ANÁHUAC QUERÉTARO

GRAFÓGRAFO. REVISTA DE LA ESCUELA DE HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

revistagrafografo@anahuac.mx

Revista bianual

Editada por Investigaciones y Estudios Superiores de Querétaro, SC.
Distribuida por la Escuela de Humanidades de la Universidad Anáhuac Querétaro

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE HUMANIDADES:

Mtra. Carolina Gutierrez González
442 245 6742 – ext. 1206
carolina.gutierrez@anahuac.mx

EDITOR RESPONSABLE:

Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza
442 245 6742 – ext. 1226
felipe.rios@anahuac.mx

Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Nombre, expendido por el INDAUTOR número: 04-2022-050910475100-102

Certificado de la licitud de título y contenido expendido por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas: En trámite.

INDEXACIÓN: EN TRÁMITE.

Las opiniones, datos, fuentes y contenidos de los artículos publicados son entera y exclusiva responsabilidad de quien los ha escrito y se publican con entero respeto a la libertad de expresión y la libre investigación.

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos publicados o del diseño editorial. Se podrán hacer libremente citas académicas cubriendo la referencia correspondiente.

ESCUELA DE HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

CONSEJEROS COORDINADORES

Mtra. Carolina Gutiérrez González
Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza

COMITÉ EDITORIAL INTERNO

Mtro. Héctor Lugo Alba
Mtro. Fernando Lugo Alba
Mtro. Gerardo Felipe Bohórquez González
Mtro. Jesús Domínguez Herrera
Dra. Martha Yria Bahlke Cortés
Dr. Humberto Isaac Fuentes Martínez
Dra. Julieta Castellanos Armenta
Dra. Leticia del Carmen Colín Salaza
Dra. Sandra Arteaga Santos

COMITÉ EDITORIAL EXTERNO

Dr. Pablo García Castillo | *Universidad de Salamanca, España*
Dr. Jorge Roaro | *Universidad de Salamanca, España*
Dr. Gonzalo Pontón Gijón | *Universidad Autónoma de Barcelona, España*
Dra. Cécile Quintana | *Universidad de Poitiers, Francia*
Dra. Simonetta Languella | *Università degli Studi di Genova, Italia*
Dr. Álvaro Bautista Cabrera | *Universidad del Valle, Cali, Colombia*
Dra. Patricia Poblete Alday | *Universidad de Humanismo Cristiano, Chile*
Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez | *Universidad Autónoma de Querétaro, México*
Dr. Juan Francisco García Aguilar | *Universidad Autónoma de Querétaro, México*
Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez | *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México*

**UNIVERSIDAD ANÁHUAC
QUERÉTARO**

RECTOR

Mtro. Luis Eduardo Alverde Montemayor

VICERRECTOR ACADÉMICO

Mtro. Jaime Enrique Durán Lomelí

VICERRECTOR DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Mtro. Pablo Galindo Vega

VICERRECTOR DE FORMACIÓN INTEGRAL

Dr. Ricardo Virues Macías

DIRECTOR DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN

Dr. Salvador Ignacio Escobar Villanueva

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE HUMANIDADES

Mtra. Carolina Gutiérrez González

[ÍNDICE]

- 6 | Presentación
- 8 | De De sobremesa a Los detectives salvajes: diarios, viajes y feminicidios en un siglo de novelas de artista
ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ
- 21 | La situación de deriva en La marcha hacia ninguna parte de Tania Favela Bustillo
PEDRO IGNACIO TAPIA LEÓN
- 33 | Sentido y significación del espacio sonoro en la edificación de la frontera y lo fronterizo en tres relatos de Eduardo Antonio Parra
MARTHA YRÍA BAHLMKE CORTÉS
- 46 | Literatura con password japonés. El caso de Horacio Castellanos y Gonzalo Maier
BERENICE RAMOS ROMERO
- 64 | Augustus Le Plongeon y el Chac-Mool del Museo Nacional de Antropología
OSCAR MAURICIO MEDINA SÁNCHEZ
- 71 | Características y situación del contexto social, cultural y humano contemporáneo en el heavy metal como movimiento contracultural
YESSICA BARAJAS CASTILLO
- 80 | Análisis del texto “Discurso sobre la dignidad del hombre”, de Giovanni Pico Della Mirandola: una precursora visión global
SAMANTA CAROLINA VARGAS MALPICA

[PRESENTACIÓN]

Bienvenidos al primer número de *Grafógrafo*, revista de investigación de la Escuela de Humanidades de la Universidad Anáhuac Querétaro

La publicación toma el nombre del conocido relato del escritor mexicano Salvador Elizondo, en el que un personaje realiza un ejercicio de autocontemplación cada vez más hondo en torno al ejercicio de la escritura. No solo se trata de escribir, sino de reflexionar acerca de lo escrito y cómo nos pensamos a nosotros mismos escribiendo aquello que escribimos.

Esta iniciativa surge con el propósito de difundir estudios originales producto de la investigación académica, reflexiones teóricas, debates especializados, ensayos y reseñas críticas en torno a temas relacionados con los estudios humanísticos en las áreas de filosofía, literatura, historia, arte y educación.

Además, como parte de una de las riquezas de nuestra revista, queremos promover artículos donde las disciplinas humanistas entren en diálogo con las ciencias sociales y las ciencias exactas, para proporcionar soluciones concretas a problemas de carácter antropológico, ético o epistemológico.

Queremos invitarlos a explorar este primer número, en el que se publican siete artículos de investigadores tanto internacionales como de nuestra propia casa de estudios:

«De *De sobremesa a Los detectives salvajes*: diarios, viajes y feminicidios en un siglo de novelas de artista», de Alberto Del Pozo Martínez (Rhodes College, Memphis); «La situación de deriva en *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela Bustillo», de Pedro Ignacio Tapia León (Universidad Austral de Chile); «Sentido y significación del espacio sonoro en la edificación de la frontera y lo fronterizo en tres relatos de Eduardo Antonio Parra», de Martha Yria Bahlke Cortés (Universidad Anáhuac Querétaro); «Literatura con *password* japonés. El caso de Horacio Castellanos y Gonzalo Maier», de Berenice Ramos Romero (Pontificia Universidad Católica de Chile); «Augustus Le Plongeon y el Chacmool del Museo Nacional de Antropología», de Oscar Mauricio Medina Sánchez (Universidad Anáhuac Querétaro); «Características y situación del contexto social, cultural y humano contemporáneo en el *heavy metal* como movimiento contracultural», de Yesica Barajas Castillo (Universidad Anáhuac Querétaro); y «Análisis del texto “Discurso sobre la dignidad del hombre”, de Giovanni Pico Della Mirandola: una precursora visión global», de Samanta Carolina Vargas Malpica (Universidad Anáhuac Querétaro).

Desde nuestras disciplinas pretendemos, así, contribuir al actual debate en el campo de las humanidades. Del mismo modo, esperamos contar con sus colaboraciones en futuros números de la revista

DIRECTORA

Mtra. Carolina Gutiérrez González
Escuela de Humanidades
Universidad Anáhuac Querétaro

EDITOR RESPONSABLE

Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza
Grafógrafo.

Revista de la Escuela de Humanidades Universidad Anáhuac Querétaro

DE DE SOBREMESA A LOS DETECTIVES SALVAJES: DIARIOS, VIAJES Y FEMINICIDIOS EN UN SIGLO DE NOVELAS DE ARTISTA

DR. ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ | RHODES COLLEGE, MEMPHIS

RESUMEN

El presente artículo recupera el vínculo señalado por los primeros críticos del Bolaño de *Los detectives salvajes* (1998) con la novela de artista hispanoamericana del modernismo (Silva) y del *boom* (Carpentier). La intención del artículo es explorar cómo se ha venido construyendo a través de dicho subgénero de novela la subjetividad artística a través de los motivos del viaje y el feminicidio, para entender por qué Roberto Bolaño se apodera de ese doble motivo y lo subvierte. Bolaño termina proponiendo un sujeto (o sujetos) artístico diferente, que al final se enfrenta en su posición ante el viaje y lo femenino tanto a los tipos de artistas que recibió de su tradición como a las marcas genéricas normales que le debería haber impuesto el posmodernismo.

PALABRAS CLAVE: *Los detectives salvajes*, Bolaño, viaje, feminicidio, novela de artista.

SUMMARY

This article summarizes the link between Bolaño's *Savage Detectives* (1998) and the tradition of the Spanish American Artist Novel. It explores how, for more than a century, this subgenre of the novel has been used to construct different types of artistic subjectivity, and how the motifs of traveling and femicide were crucial in that construction. Our purpose is to show how Roberto Bolaño reappropriates these two motifs and generates a completely different kind of artistic subjectivity(ies), which opposes both the tradition he is subverting and the postmodern aesthetic expectations of the novel at the moment it was published.

KEYWORDS: *The Savage Detectives*, Bolaño, traveling, femicide, Artist Novel.

En su libro *Marx and Freud in Latin America* (2012), Bruno Bosteels propone reinterpretar el vínculo entre marxismo y psicoanálisis como una teoría de la formación de la subjetividad que entienda al sujeto no encerrado dentro del ámbito de lo psíquico, sino precisamente como el lugar de una tensión entre lo psíquico y lo histórico; pero una tensión que a la postre es también un combate, y que se resuelve en una transacción: “elaboración objetivo-subjetiva de un acuerdo previo al sujeto mismo, en el cual éste ya no es el dulce niño angelical que imagina el adulto” (Bosteels, 2012, p. 20). Y la ingenuidad hacia el niño es la misma que la que nuestra época sigue sintiendo, de hecho, ante la figura del artista. Pero no nos adelantemos. Siguiendo a Rozitchner muy de cerca, Bosteels afirma que: “Si hay transacción, si el Yo es el lugar donde se da, hay una lucha en el origen de la individualidad; hubo vencedores y vencidos, y la formación de este sujeto no es sino la descripción de este proceso” (*Ibid.*).¹

Esta corriente crítica, que propone explorar la construcción de la subjetividad en las transacciones de este eje histórico-psicológico, encontraría en el género de la novela de artista un bucle interesante, donde la imaginación y lo imaginado, la subjetividad producida y su productor, parecerían tocarse como en una versión diferente de “Las ruinas circulares”: una que hubiera desterrado el territorio de la alegoría y nos hablara directamente de aque-

llo a lo que en verdad suplantaba, es decir, a las trágicas, y no tan trágicas, relaciones sociales que se generan junto al proceso creativo. Al mismo tiempo, la novela de artista es una de las categorías menos originales pero más productivas de acercarse a la poética del chileno Roberto Bolaño, y especialmente a *Los detectives salvajes*, que se puede considerar, junto con gran parte de la obra del mismo autor, como una auténtica máquina de producir –y reproducir– conciencias artísticas.

En este artículo vamos a proponer una esquemática pero esperamos que productiva relación entre algunos fragmentos de estas novelas de artista, incluidas las del chileno, para ver cómo se relacionan con esa tradición latinoamericana y también cómo diferentes versiones del arte y del artista que se han producido en las ópticas marxistas heterodoxas, desde Benjamin y Bloch hasta nuestros días, pueden ayudarnos a comprenderlas de una forma crítica.

La conexión entre Bolaño y esta forma de la novela es muy evidente y ya ha sido hecha, entre otros, por Sandra Garabano, que vio la oportunidad de elevarle rápidamente, señalando líneas de continuidad muy claras entre *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Los detectives*. Así, afirmaba en su artículo “Los detectives salvajes y la novela de archivo cultural latinoamericano” lo siguiente: “Me

¹ Tomamos esta cita de *Marx and Freud in Latin America* (2012). New York: Verso, p. 20; pero aclarando, para evitar confusiones, que nuestro marco teórico está traducido. La traducción del texto de Bosteels y de la cita de Rozichtner es nuestra. Por supuesto, el marco teórico desde el que abordamos los problemas de la novela de artista es el marxismo heterodoxo, desde Benjamin a Bloch, siendo Bosteels un heredero claro de esa tradición que combinaba críticamente el marxismo con la teología y el psicoanálisis.

gustaría leer *Los detectives salvajes* como un resurgimiento de la novela del archivo latinoamericano que planteaba González Echevarría, ya que ella vuelve a formular una pregunta que marca a la cultura latinoamericana desde sus inicios: cómo hacer literatura en América Latina” (2009)². Recientemente, Julio Quintero ha hecho algo parecido para lo que toca a los herederos literarios de Bolaño, como Rubí Guerra, y en un estudio sobre *La tarea del testigo* (2010, pp. 547-548) propone a Bolaño como el último gran fabricante de poetas de América³. Y así, sería posible trazar toda una línea de continuidad, dentro de esa corriente que, un poco confusamente, se denomina como “novela de artista”, y que nos llevaría de *Los detectives salvajes* hasta *De sobremesa*, de Silva (1896-1926), por quedarnos solo en suelo americano y en el género de la novela⁴. Modestamente, me gustaría recorrer este siglo de novelas de artista, este eje *De sobremesa-Los pasos perdidos-Los detectives salvajes*, pero menos para señalar los paralelos entre ellas o para explorar el intertexto bolafiesco que para enfatizar la

diferencia entre estos textos y la novela de Bolaño, señalando dónde radica exactamente la novedad introducida por nuestro autor.

El vínculo específico entre el análisis de la formación de la subjetividad del que hablaba al principio, refiriéndome a la propuesta de Bosteels, y el énfasis en el estudio de la novela de artista, es cualquier cosa menos nuevo. Ya fue señalado magistralmente por Gutiérrez Girardot en su artículo “La novela de artista en la época contemporánea”⁵. En dicha contribución al campo, el crítico colombiano analizaba dos siglos de novelas de artistas en cuatro lenguas diferentes, vinculándolas a otros dos siglos de debate filosófico iniciado por el Hegel de la “muerte del arte”: al hilo del cual, y en respuesta al cual, la novela de artista surgía y se desarrollaba. Semejante *tour de force* finalizaba afirmando que la aparente paradoja de un escritor que utiliza la literatura para confesar su arrepentimiento por haber escrito una obra literaria no era más que la “comprobación de un rasgo esencial del arte literario y poético tras la

2 El artículo no está paginado, pero apareció en 2009 en la revista *Dissidences* 4/5 y se puede consultar íntegramente en este link: <http://dissidences.org/4GarabanoBolano.html>

3 Para ampliar este tema, véase su artículo “El novelista contemporáneo en Hispanoamérica y su representación del poeta: una lectura de *La tarea del testigo*” de Guerra. (Diciembre 2010). *Hispania*, 93.4, pp. 547-554. Para un tratamiento del tema de la creación de poetas precisamente en la obra de Bolaño, consúltese el trabajo de Fandiño (Julio-Diciembre 2010). “El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*” 36.72, pp. 391-413.

4 Celina Manzoni (2008) demostró que la tradición de la biografía artística es en el género del cuento igual o más fuerte incluso que en la novela, en su artículo “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 335-357.

5 “La novela de artista en la época contemporánea” apareció recopilado junto a otros trabajos del crítico colombiano en 2006. *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, pp.145-66. Muchas de las ideas apuntadas en este estudio remiten al polémico trabajo del mismo autor sobre el modernismo hispanoamericano.

idea de “fin del arte” y que Borges condensó en su temprano ensayo “La supersticiosa ética del lector” (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 165). Efectivamente, es así. Recordemos, para mayor claridad, la archiconocida cita del Borges de *Discusión* a este respecto: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música, y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (2006, pp. 49-50). Lo cual le daba paso a Gutiérrez Girardot para afirmar lo que de verdad nos interesa aquí: “La novela de artista participa tácita o expresamente de este rasgo y en este sentido es una reflexión narrativa sobre la problemática social del artista, plantea poetológicamente un problema sociológico, para cuyo tratamiento provee el punto de partida, eso es, el material subjetivo del narrador artista” (2006, p. 165). Llegados a este punto, debemos clarificar dos asuntos: primero, a qué “problema sociológico” se refiere Gutiérrez Girardot. Segundo, cómo han conseguido las novelas de artista que nos ocupan dotarnos del material subjetivo que permitiera efectuar dicho análisis sociológico.

El primero es relativamente sencillo de resolver, ya que Gutiérrez Girardot hace mención explícita al final de su artículo, y no es ninguna sorpresa, al Walter Benjamin del archiconocido ensayo “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.” Como es bien sabido, en dicho ensayo Benjamin analizaba la posibilidad de que el arte moderno, al poder ser reproducido manteniendo al menos en parte su antiguo valor ritual, pudiera ser

asimilado por el fascismo para sus fines y produjera lo que el pensador denominaba como “culturalización de la política” (Benjamin, 1999, p. 279): proceso que premeditaba el resurgimiento de la figura del líder. Algo de lo que, por cierto, la obra de Bolaño anterior a *Los detectives salvajes* no deja de señalar-nos una y otra vez, desde *La literatura nazi en América* a *Nocturno de Chile*.

Tanto *De sobremesa* como *Los pasos perdidos* se hacen eco de una manera muy directa del problema captado por Benjamin, y desarrollado en múltiples trabajos por la escuela de Frankfurt. En la novela de Silva, hay dos momentos en los que esto se expone de manera clara con respecto a su protagonista, el dandy José Fernández. Primero, se ve en la planificación modernizadora del país, que constata en su diario el protagonista de la novela, y que resume de manera brutal los pasos que seguiría una dictadura conservadora de claros tintes protofascistas. Este plan (Silva, 2006, pp. 362-379) sustituye brevemente las ensoñaciones poéticas y sus traumas amorosos –la misma cosa–, confundiéndose entre ellas. Ya es significativo que las tres esferas, la política, la erótica y la poética sean para Fernández el mismo gesto, guiado por la idea matriz del refinamiento de las sensaciones, el “vivir la vida” (2006, p. 308) que para él es “sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber” (2006, p. 309), como afirma en el comienzo de la novela. El segundo momento, todavía más explícito, es la reflexión que anota este poeta casi al final de su diario sobre unos atentados anarquistas en el París de Ravachol, en 1890, que ha leído en el periódico y que le sirven para

hacer una crítica general, irónica, de lo que él entiende como el amoralismo de Nietzsche, el cual aterrera al, por lo demás, tan dionisiaco Fernández. Reflexión apelativa en la cual al joven poeta se le termina escapando, como por desliz, una idea del arte bien específica que citamos a continuación, y a la cual Gutiérrez Girardot describió como “una sutil manera de la clase –alta burguesía de vocación aristocrática– a la que pertenece él de evitar la transformación que exige esa lucha [la lucha de clases que azotaba Colombia desde mitad del XIX]” (Silva, 2006, p. 156). Fernández nos dice que el arte es una manera de desplazar la revolución política al terreno del arte; y así, el arte –y con él todas las disciplinas modernas– se conciben explícitamente como “una cadena” para que los de abajo no se enfrenten a los de arriba:

¿Crees tú, crítico optimista, que cantaleteas el místico renacimiento y cantas *hosanna* en las alturas, que la ciencia notadora de los Taine y de los Wundt, la impresión religiosa que se desprende de la música de Wagner, de los cuadros de Chavannes, de las poesías de Verlaine y la moral que enseñan en sus prefacios Paul Bourget o Eduardo Rod sean cadenas suficientes para sujetar a la fiera, cuando oiga el Evangelio de Nietzsche? (Silva, 2006, p. 495)

Si en *De sobremesa* la idea del arte como forma de esclavización del proletariado es así de explícita, en *Los pasos perdidos* el arte es representado directamente dentro del proce-

so de su apropiación por el fascismo. Y aquí el eco con el tratamiento paralelo que el tema ha tenido en Bolaño no puede ser más explícito, si pensamos en la figura de Carlos Wieder, en *Estrella distante* (1996). Recordemos que uno de los grandes traumas del narrador anónimo de Carpentier se le produce al ver cómo se quiebra la moral paterna, resumida en el tópico “Cultura obliga” y que consistía en ver “el mundo como el campo de una lucha entre la luz de la imprenta y las tinieblas de una animalidad original, propiciadora de toda crueldad en quienes vivían ignorantes de cátedras, músicas y laboratorios” (Carpentier, 1985, p. 160). Dicha crisis en la moral paterna se le produce al narrador cuando, tras su viaje –y al tema del viaje iremos en un momento– por la Alemania devastada por la Segunda Guerra Mundial, escucha a los prisioneros nazis que habían organizado el Holocausto cantando las estrofas del “Himno a la alegría”, de Schiller, en la música de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; canción que se canta nada menos que para darse valor en la derrota ante los aliados.

La anécdota captura a la perfección las razones por las que el narrador de Carpentier siente que el arte está ante una encrucijada y necesitaba emprender un viaje, problemático pero necesario, hacia los orígenes de sí mismo, para evitar esa monstruosa unión entre Beethoven/Schiller y los nazis derrotados. Pero aunque en otras novelas de Bolaño el contexto ideológico es similar, en *Los detectives salvajes* el fondo sobre el que se representa al artista cambia, como han notado

perfectamente tanto Rojo como Pastén⁶, y el fascismo se ve suplantado por la mercantilización del arte, con lo cual el problema sociológico –la captación de la esfera del arte por el fascismo– del que hablaban Benjamin y Gutiérrez Girardot parecería bruscamente detenerse. Hay, sin embargo, otra forma de “culturalización de la política”, similar a la de Benjamin pero más actual: la desarrollada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, y que sirve para explicar esta transición. Žižek utiliza esta nueva caracterización del problema en su texto *Violence* (2008) para señalar un proceso histórico muy diferente al de Benjamin: la neutralización de las contradicciones que acumula el capitalismo, pasándolas a la esfera de lo cultural⁷. Con lo cual, los problemas políticos objetivos tienen que ser resueltos como si fueran traumas o problemas interiores, o éticos (lo que, claro, es imposible, y garantiza la reproducción de las injusticias). Sin duda, la supuestamente fortuita escena que desencadena la tragedia en *Los detectives salvajes* tiene que ver con esta transposición, o, como diría Bosteels en nuestra primera cita, “transacción”. Nos referimos al momento en que la burguesía mexicana, representada por Quim Font en la novela, acuerda con los miserables poetas Belano

y Lima la entrega de su coche Impala para que puedan buscar a Cesárea, a cambio de que se lleven con ellos y se hagan cargo de su amante, la prostituta Lupe. Recordemos que estamos en la nochevieja del 75 y que la casa de los Font está rodeada por el proxeneta de Lupe, Alberto, y de la policía, que le apoya (episodio que ocupa todo el final de la primera parte del diario).

La escena no puede ser más clara, y tampoco puede ser más desoladora. Belano y Lima se ven materialmente forzados a aceptar – es eso o renunciar a su proyecto de búsqueda de Cesárea– y después comprenderán las consecuencias reales de esta transacción cuando esta muera en la reyerta con Alberto y el policía que le acompaña. Si esta transacción se pudiera resumir de alguna manera, quizá cabría en una ecuación a la Bolaño del tipo: “Culpas de la clase alta que se aburre de la vida burguesa + garantías materiales para el emprendimiento de la pureza artística = muerte de una mujer inocente”. Y esta es la verdad profunda del género de la novela de artista, del modernismo a nuestros días. Indirectamente, críticos del subgénero y de la “grafofobia” latinoamericana, como el Aníbal González de *Killer Books* (2001), han recono-

6 Grinor Rojo (2003) nos habla de este tema en la introducción al artículo “Sobre los detectives salvajes.” *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: FRASIS, pp. 65-75. El tema de la sustitución del fascismo por el mercado ocupa todo el artículo de Pastén (2009), “De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.2, pp. 423-446.

7 El texto de Žižek insiste en que es un error pensar que nuestros problemas que los conflictos contemporáneos tienen una matriz cultural, al decir de Huntington o Fukuyama. Como ejemplo de esto aporta una crítica de la noción de “tolerancia” (2008, 140-77).

cido al menos indirectamente⁸ esta violencia implícita dentro del mismo, al caracterizar a la literatura modernista como “abusiva” y la posmoderna como “admonitoria” (González, 2001, p. 21). Pero no se nos puede escapar que en la mayoría de las ocasiones la víctima de ese abuso es una mujer, desde *Lucía Jerez*, de José Martí, en adelante. Una exploración adicional del canon nos muestra que la fórmula es correcta. Pongámosla ahora en la forma que descubría Juan Pablo Castel, el pintor de la novela *El túnel*, justo un poco antes –y no por casualidad– de asesinar a su amante María Iribarne: “entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay oscuros y tenebrosos pasajes subterráneos” (Sábato, 2011, p. 153).

Podemos conectar esta conclusión con la segunda de las preguntas que nos hacíamos, el cómo la novela de artista nos da el material subjetivo con el que comprender el problema que el artista encarna en las sociedades capitalistas modernas. La respuesta es sencilla de ver, pero no tan sencilla de comprender. Cada una tiene sus matices, pero en las tres novelas que nos ocupan la narración, en su núcleo fundamental, se organiza como un diario y se resuelve como un viaje. Empecemos por el diario, que es necesario por dos razones: para acceder directamente a la es-

fera de lo privado, a la intimidación del artista, al ámbito de lo psíquico; y para someter a la subjetividad al empuje de lo nuevo que se presenta con cada día. A partir de aquí, cada novela le da su propia inflexión a esta forma organizativa. Silva creó no solo el diario de José Fernández, sino la escena de la lectura del diario en la sobremesa, lo cual permite una segunda reflexión sobre lo que allí se lee, que en principio parece servir para moralizar al ya maduro poeta, pero que en el fondo responde a una lógica mucho más azarosa: la del aburrimiento de la clase alta colombiana, a la que pertenecen los amigos de Fernández y que se mueren de sopor tras una lujosa cena⁹. Por eso la novela termina con el silencio en el que sólo se oyen los tics tacs del reloj (2006, p. 548), y lo didáctico-moralizante heredado del *Künstlerroman* se vuelve profundamente irónico, un auténtico retrato del maridaje secreto entre la burguesía y el artista.

En *Los pasos perdidos* el diario es uniforme y no se somete a esta observación a la esfera de lo interior-confesional; lo que se transforma, en realidad, es el estilo, que se vuelve una maraña sintáctica y un auténtico reguero de referencias culturales. Lo que encontramos en el interior del músico de Carpentier, de una manera explícita, no es otra cosa que

8 Killer Books no hace sino analizar uno tras otro los múltiples abusos que sufren las mujeres que son alegorizadas por novelas como las de Zeno Gandía; o antes, en La novela modernista hispanoamericana, en Martí o Silva. Luego parece prudente soslayar que no por nada es en el cuerpo de la mujer donde la sublimación artística se hace posible. A la postre, y a la inversa, la destrucción del cuerpo femenino en novelas como *2666*, podrá leerse, además de como una parodia evidente del discurso policial-forense, como una profunda crítica a estas tendencias históricas de la novela de artista.

9 Consúltense a este respecto el irónico trabajo de Anibal González (Enero-Junio 1997): “Estómago y cerebro: De sobremesa, el simposio de Platón y la indigestión cultural.” *Revista Iberoamericana* 63.178-179 pp. 233-48.

textos: y así, la narración de su viaje vuelve a repetir, solo que desde el futuro hacia el pasado, toda la historia textual de América (recordemos la metáfora de la novela como archivo, y los famosos “recuerdos del porvenir”). Kevane ya fue explícita en este sentido al analizar el problema, conectando la forma de *Los pasos perdidos* a la tradición de relatos/diarios de viajes coloniales¹⁰. Volviendo a Žižek (2008), no hay ejemplo más claro de “culturalización de la política” en sentido moderno (tratamiento cultural de un problema económico-político) en toda la literatura latinoamericana que este: el músico de Carpentier trabaja nada menos que como publicista y trata de escapar interiormente de esa alienación, obviamente sin éxito. Precisamente, ideas como “el neobarroco” o la misma idea del “archivo”, que han sido hegemónicas en la crítica latinoamericana producida en Estados Unidos (siendo la obra de González Echeverría el mejor de los ejemplos), en vez de señalarla, sirven aquí para disfrazar esta contradicción.

Por contraste, *Los detectives salvajes*, y de aquí gran parte de su originalidad y su importancia, se abre y se cierra con el diario de García Madero, pero es para todo el mundo obvio que este personaje, por más entrañable que nos resulte, no es la figura central de la obra. Así lo prueban las 400 páginas que separan las dos partes del diario, que pare-

cen ser un testimonio oral y coral sometido sincopadamente a los vaivenes biográficos de Belano y Lima. García Madero es un adolescente frágil que se fascina por ellos, como ellos por Cesárea, y que les seguirá hasta su ruina. Pero a la supuesta verdad interior de Lima y Belano nunca accedemos directamente, y ni siquiera el mismo García Madero parece tener una noción precisa de lo que ocurre. Verbigracia, recordemos la anotación del 23 de diciembre: “Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (Bolaño, 1998, p. 117), en la cual es visible el tremendo contraste con el narrador de *Los pasos perdidos*, que cada vez que dice algo, el editor de cátedra –González Echeverría, qué sorpresa– necesita tres notas a pie de página para explicar las referencias cultas que saturan su abigarrado mundo interior, y que no es tal sino simple y llanamente una prisión (cultural). Con lo cual Bolaño nos está dando la gran lección sobre el artista contemporáneo: su verdad puede estar en cualquier sitio, salvo dentro de sí mismo.

Pero si el diario es la forma de discurso necesaria de la novela de artista, el cronotopo que lo rige y lo alimenta es el del viaje. Ya advertía Bakhtin¹¹ que el viaje puede aparecer en las maneras más diversas: como hiato extratemporal en la novela griega de aventuras (Bakhtin, 2004, p. 90); como vehículo del crecimiento interior, en la novela de

10 Ver Fall (1992): “El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. *Mester*, 21.2 pp. 171-81. El punto, como reconoce la propia autora, es ampliable a toda una narrativa prototestimonial que entra, en una doble vertiente, en *Los detectives*: como hemos analizado nosotros, es decir, como diario del artista; pero también como toda una serie de testimonios personales de los que les conocieron. Y ambas fracasan, por cierto, en el objetivo de resolver las contradicciones del arte contemporáneo.

11 Ver su clásico estudio sobre las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: Bakhtin, 2004, pp. 84-258.

formación (2004, pp. 234-235); y vale notar que el *Künstlerroman* era, de acuerdo a todos sus comentaristas, un tipo específico de arte que reflejaba el avance de la conciencia, de la ingenuidad a la madurez¹²; o bien, dentro de la forma de la crisis y de la resurrección (2004, p. 248). Esta última es la clave cuando se trata de la novela de artista en el siglo XX, pues necesariamente parte de ella dada la incapacidad del arte para dominar/determinar el espíritu moderno. Y esta impotencia, ya claramente señalada por Gutiérrez Girardot, somete a la representación de los artistas a un estado de emergencia permanente. El viaje, desde Baudelaire y Mallarmé¹³, es un desesperado intento por encontrar una solución a esa crisis del espíritu moderno, y como fracasa, tiende a la circularidad. Así aparece en el viaje inútil de ida y vuelta a Europa, en el eje París-Londres –lo cultural y lo económico–, que solo sirve para coleccionar objetos y alimentar las fantasmagorías del interior de Fernández¹⁴; o su intento de reverso, el viaje a la selva del Orinoco, en tanto retorno a la pureza, que también es un viaje textual (*La Odissea*) del Sísifo que narra *Los pasos perdidos*. A ambos, ese viaje acaba por moverlos a crear subjetividades melancólicamente mórbidas¹⁵.

Es aquí donde lo femenino entra a formar parte estructural de la novela. Como anhelo de absoluto del artista, se convierte en el motor de sus viajes. Y es donde se ve, con total nitidez, el intento de mantener las relaciones sociales como estaban. En lo femenino se ve entonces esta fetichización, que no tiene nada de erótica. Primero, la mujer encarna ese ideal de pureza o de potencia originaria que buscan los artistas, y para eso es necesario primero alegorizarla. Después, en un segundo momento, para consumir la farsa, hay que perderla, y la forma más violenta de esa pérdida sería el feminicidio (no la única, ya que hay mujeres, como la “Rosario” de *Los pasos perdidos*, que ofrecen nula resistencia al proceso). El proceso concluye con la reconstrucción melancólica de la subjetividad artística en torno al objeto perdido, y el arte gana un día más de vida: esto explica en última instancia por qué la muerte de Cesárea no puede ser accidental, sino que es la verdad última de un proceso que trabaja en la sombra de esta conexión entre arte y capitalismo.

Precisamente a este proceso responden la muerte de Bashkircheff, que abre el diario

12 Para uno de los análisis más completos del tema, véase *Voyage into Creativity. The Modern Künstlerroman. (1996)* Ed. Roberta Seller. New York: Peter Lang.

13 Los lectores de Bolaño no podrán evitar recordar el contenido de la conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, que concluye precisamente con una referencia explícita al problema del viaje y la subjetividad artística.

14 Para una expansión de las relaciones entre esta mercantilización del interior y su conexión a la obra de arte en el modernismo y la obra de Benjamin, léase el artículo de Peter Elmore (1996), “Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22.43-44, pp. 201-210.

15 El resultado de la “culturalización de la política” tiene que ser por fuerza la caída en la melancolía, ya que esta se impone como condición necesaria para ajustar al sujeto a su propia impotencia para resolver el problema que trata. De tal manera que es justo decir que la melancolía anticipa la pérdida del sujeto que supuestamente la causa, en el análisis freudiano tradicional.

de Fernández (Silva, 2006, pp. 320-341), los constantes abusos contra las prostitutas de París y, por supuesto, la súbita muerte de la adolescente prerrafaelita y angelical Helena, a la que Fernández persigue durante media *De sobremesa* hasta descubrir – usemos este verbo, pues su muerte estaba determinada por la ideología conservadora de Fernández desde el principio– que ha muerto. Recordemos el desdén y, por momentos, los abusos del narrador de *Los pasos perdidos* hacia las mujeres que encarnan el espíritu moderno o vanguardista (su mujer, su amante Mouche) al que se opone su proyecto de volver hacia los orígenes. Y recordemos cómo la novela no mata, pero consigue perder, trocándola nada menos que por papel (Carpentier, 1985, p. 294), a Rosario, la mujer que finalmente encarna este ideal de pureza originaria. Esto es suficiente para volver a desencadenar, en otro plano, una melancolía bien similar a la de Fernández. Podemos concluir, pues, que la subjetividad artística no ha conocido otro proyecto que el del atrincheramiento melancólico en lo que quizá fue, pero ya no es ni puede ser.

Hasta que llegó Bolaño¹⁶.

La riqueza viajera de *Los detectives salvajes* no puede ser más irónica, a este respecto. Si no fuera suficiente con un gesto explicativo como el de cambiar la jungla originaria

o las delicadezas de París por los desiertos de Sonora, con sus nopales y zopilotes sustituyendo a la jungla y los ríos o la bohemia de los cafés literarios y las noches luminosas, Bolaño enriquece el viaje todavía más, ya que su libro ha roto la regla básica de la novela de artista: que no nos habla de la producción de la conciencia artística, sino de los problemas de su reproducción. Esto significa que en *Los detectives* no hay un solo viaje. Hay por lo menos cuatro tipos de viajes diferentes, como si Bolaño hiciera la suma de todas las trayectorias de la novela de artista para, finalmente, ajustar las cuentas con cada una de ellas.

Concluamos entonces con esto. Primero, tenemos el viaje hacia los orígenes en busca del eslabón perdido, el de Belano y Lima hacia el norte de México, que desbarata el de *Los pasos perdidos* y se mofa de él constantemente. Por ejemplo, ese viaje sirve para que se encuentren en el mismo plano las explicaciones retóricas de García Madero con el vocabulario *slang* de las prostitutas, como expresión del vínculo nuevo que se da entre ellas, pero también como broma macabra, a lo Joy Division (recordemos que el nombre de esta banda hace diferencia directa a las mujeres judías que los nazis agrupaban en la “división de la alegría”, para dar satisfacción a los soldados¹⁷) y que, leída con el estilo de *Los pasos perdidos* en mente, es

16 Paula Aguilar ya se encargó de dejar clara la distancia entre una parte importante de la obra de Bolaño y esta tendencia en su artículo “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena” (2008). *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 127-44. Aunque el contexto es diferente, sus conclusiones son perfectamente aplicables a la idea de artista que aparece críticamente representada en *Los detectives salvajes*.

17 Tan traumática es esa visión del artista que la banda de Manchester tuvo incluso que defenderse de acusaciones

una parodia bestial. Además, si el músico de Carpentier encontraba la epifanía de su viaje en la composición de su “tren” (Carpentier, 1985, p. 285), un canto fúnebre que era en realidad canto al fin del arte, de nuevo el viaje de García Madero le replica. Tras consumarse el asesinato de Cesárea –la verdad objetiva de la novela de artista, una vez el viaje se detiene– el joven poeta pierde la noción de tiempo que organizaba el diario y el viaje, y singularmente apostilla: “No sé si hoy es el 2 de Febrero o el 3. Puede que sea el 4 de Febrero, tal vez incluso el 5 o 6. Para mis propósitos, lo mismo da. Este es nuestro tren” (Carpentier, 1985, p. 605). Lo cual bien podría ser el epitafio sobre la idea de novela que maneja el autor cubano.

Antes de este viaje prototípico, que premedita su fracaso, tenemos el de Cesárea, cuya huida, viendo como hemos visto lo que le ocurre a las mujeres fetichizadas por la novela de artista, ya no puede ser ningún misterio. Como corolario de este, tendríamos la segunda tanda de viajes de Belano y Lima, o de Rimbaud y Ulises, posteriores al asesinato de Cesárea; viajes sin diario, es decir sin subjetividad, ya que la muerte de Cesárea les condena a la aniquilación o al viaje purgativo: uno circular y paródico, odiseico como *Los pasos perdidos*, cuya mejor expresión es la vuelta del extraviado Ulises de Managua al D.F. (Bolaño, 1998, pp. 366-367); y el otro, suicida y mucho más dramático, la desaparición en África de Belano (Bolaño, 1998, pp. 548-

549). Todo lo cual, visto el panorama literario de la feria del libro que cierra la segunda parte de la obra, nadie podrá reprocharle. De nuevo, estamos ante viajes paródicos que no resuelven nada.

Y finalmente, tenemos el de García Madero y Lupe, un viaje súbito y posiblemente truncado –el siniestro viaje de “bodas” y de huida– tratando de escapar de la policía, o de la historia de México, si tenemos en cuenta el nombre singular de ambos personajes. Resulta en este sentido conmovedor el vago anhelo declarado por Lupe de que la policía pueda ir a por Belano y Ulises como responsables de la muerte de Alberto y el policía, y no a por ellos, algo de lo que García Madero descrea (Bolaño, 1998, p. 608), y que nosotros como lectores sabemos que no ocurrirá, porque ambos están vivos después de lo acontecido, como se describe en la segunda parte de la obra. Así, mientras el lector queda atrapado por el juego final de las ventanas, o se rasca la cabeza tratando de averiguar qué puede haber detrás de la última, la materialidad del juego mismo se ignora. ¿No hemos de considerar también si esa ambigüedad final abre la puerta a la monstruosa hipótesis de que García Madero y Lupe hayan sido eliminados, y que el juego no sea ni una pregunta ni una invitación, sino una interrupción? En el final del viaje solo hay una salmodia compuesta con los nombres de los lugares que ambos atraviesan, y que ya no significan nada¹⁸. ¿Hay un solo lector que piense que

de simpatías con el fascismo, como se puede ver en esta clásica entrevista: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/20/joy-division-everyone-calls-us-nazis-classic-interview-1978-sounds>

18 Un punto muy similar a este se lo debemos a Cobas Corral y Garibotto, cuyo artículo “Un epitafio en el desierto” (2008)

Lupe y García Madero, el maridaje entre el artista y la desposeída de la tierra, tendrían algún futuro? Y si esto se acepta, ¿cómo escapar a la conclusión de que *Los detectives salvajes* nos está mostrando, finalmente, el verdadero funcionamiento de esta extraña máquina de aniquilar mujeres y artistas, que es necesario reproducir constantemente para que el mito artístico siga en pie? Quizá la subjetividad artística es mucho menos inocente de lo que pretendemos que es, y en su formación se ven brechas así de oscuras. Quizá es por esto que Ingeborg le dirá a Reiter, en la quinta parte de *2666*, que “en ocasiones, cuando hacemos el amor y me coges del cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres” (Bolaño, 2004, p. 970). Esta sería ya otra indagación, mucho más extrema, de cómo tropos tan complejos como el viaje, el abuso femenino y la representación de artista acaban configurando, y de alguna forma han escondido históricamente, un entramado social que implica relaciones de poder sublimadas y extremadamente complejas.

evoca perfectamente esta problemática del espacio que se torna, dada la evolución histórica de las vanguardias literarias, insignificante.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, P. (2008). "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 127-144.
- Bakhtin, M. (2004). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Benjamin, W. (1999). "The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version." *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge: Harvard UP, pp. 251-283.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bosteels, B. (2012). *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis and Religion in Times of Terror*. New York: Verso.
- Borges, J.L. (1969). *Discusión* Buenos Aires: Alsina.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra.
- Cobas Corral, A. y V. Garibotto. (2008). "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, pp. 163-89.
- Elmore, P. (1996). "Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Vol. 22, N. 43-44, pp. 201-10.
- Fandiño, L. (Julio-Diciembre 2010). "El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol 36, N. 72, pp. 391-413.
- Garabano, S. "Los detectives salvajes y la novela de archivo cultural latinoamericano." *Dissidences 4/5* (2009). <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss4/8/>
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- _____ (Enero-Junio 1997) "Estómago y cerebro: De sobremesa, el simposio de Platón y la indigestión cultural." *Revista Iberoamericana* Vol. 63., N. 178-179, pp. 233-48.
- _____ (2001). *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: Texas UP.
- Gutiérrez Giradot, R. (2006). "La novela de artista en la época contemporánea." *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, pp. 145-166.
- Kevane, B. (Fall 1992). "El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier". *Mesiter* N. 21.2, pp. 171-81.
- Manzoni, C. (2008) "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 335-357.
- Pastén, J.A. (2009). "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N. 33.2, pp. 423-446.
- Rojo, G. (2003). "Sobre los detectives salvajes." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: FRASIS, pp. 65-75.
- Quintero, J. (Diciembre 2010). "El novelista contemporáneo en Hispanoamérica y su representación del poeta: una lectura de *La tarea del testigo* de Rubí Guerra." *Hispania*, N. 93.4, pp. 547-554.
- Sábato, E. (2011). *El túnel*. Madrid: Cátedra.
- Silva, J.A. (2006). *Poesía/De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- Seller, R. (1992). *Voyage into Creativity. The Modern Kustelroman*. New York: Peter Lang.
- Žižek, S. (2008). *Violence*. Picador: New York.

LA SITUACIÓN DE DERIVA EN LA MARCHA HACIA NINGUNA PARTE DE TANIA FAVELA BUSTILLO

MTRO. PEDRO IGNACIO TAPIA LEÓN | UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

RESUMEN

En este ensayo se aborda la lectura de *La marcha hacia ninguna parte* de la poeta y ensayista mexicana Tania Favela Bustillo. La propuesta es indagar en una poética contemporánea – poco estudiada– que bordea lo experimental y que representa una apuesta arriesgada en la literatura latinoamericana actual. En una primera parte, se postula que este texto se posiciona desde una situación de deriva, tanto en su textualidad como en su polifonía, elementos claves que impulsan la búsqueda creativa de la escritora mexicana. En segundo lugar, se discute lo que implica esta deriva desde una visión psicogeográfica, a partir de la “Teoría de la deriva”, de Guy Debord, y como una indagación antihegemónica, desde el concepto de multiplicidad de Gilles Deleuze.

PALABRAS CLAVE: Tania Favela Bustillo, *La marcha hacia ninguna parte*, Teoría de la deriva, Guy Debord, multiplicidad, Gilles Deleuze.

ABSTRACT

This essay deals with the reading of *La marcha hacia ninguna parte* by Mexican poet and essayist Tania Favela Bustillo. The proposal is to investigate a contemporary poetics –scarcely studied– that border on the experimental and represents a risky bet in current Latin American literature. In the first part, it is postulated that this text is positioned from a situation of drift, both in its textuality and in its polyphony, key elements that drive the creative search of the Mexican writer. Secondly, it discusses what this drift implies from a psychogeographic viewpoint, based on Guy Debord’s “Theory of Drift”, and as an antihegemonic inquiry, based on Gilles Deleuze’s concept of multiplicity.

KEYWORDS: Tania Favela Bustillo, *La marcha hacia ninguna parte*, Theory of drift, Guy Debord, multiplicity, Gilles Deleuze.

UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA DE TANIA FAVELA BUSTILLO

La autora mexicana Tania Favela Bustillo tiene una obra escritural de variados acercamientos y ámbitos disciplinarios. Como poeta ha editado *Materia del camino* (Compañía, 2006), *Pequeños resquicios* (Textofilia, 2013), *La marcha hacia ninguna parte* (Komorebi Ediciones, 2018; hacia adelante *La marcha...*) y *La imagen rueda* (Libros de la Resistencia, 2022); como ensayista publicó *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía de José Watanabe* (Asociación Peruana Japonesa, 2018), *Remar a contracorriente: Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz* (hacia adelante *Remar a contracorriente...*, Libros de la Resistencia, 2020) y *La trama ininterrumpida. Ensayos en torno a Hugo Gola* (Peregrinatur, 2022). Además, tradujo (junto a Jahel Leal) *En la tierra*, de Robert Creeley (Textofilia, 2008). Actualmente es académica de la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México, donde imparte clases de literatura. Se entregan estos datos para dar a entender que se trata de una escritora/lectora versátil, con una pulsión creativa latente que alimenta con una disciplina diaria (como lo hacía también su maestro en poesía, el escritor argentino que se radicó en México, Hugo Gola, quien se levantaba en la madrugada y se entregaba al ejercicio de la lectura y escritura poética¹). A su vez, el oficio de Favela es de largo aliento, efectuando una

labor minuciosa. Es interesante que entre su primer poemario y *La marcha...* hayan transcurrido doce años; se trata, entonces, de una escritura pausada, sin premura.

Entre los autores/influencias que acompañaron la construcción de estos textos –y que Favela especifica hacia el final del libro– se encuentran Emilio Adolfo Westphalen, Olvido García Valdés, César Vallejo, João Cabral de Melo Neto, Blanca Varela, Mario Montalbeti, Paul Celan y Antonin Artaud, entre otros; lo que indica que sus conversaciones están ligadas con una tradición poética latinoamericana cercana a las primeras vanguardias y también neovanguardias, pero que a su vez se nutre de referentes contemporáneos de la literatura europea. No es casual que la poeta se refiera a esta constelación de autores, quienes representan un espectro lírico que conforman el tono de estos poemas.

SOBRE LA MARCHA HACIA NINGUNA PARTE

En primer término, habría que mencionar ciertos alcances sobre *La marcha...* Como se señaló, se trata de un poemario poco estudiado, publicado el año 2018 y que (esta es la propuesta) representa una obra arriesgada, que bordea lo experimental por las razones que se irán desgranando en este ensayo.

Para reflejar esta lectura, se presentan reflexiones que la misma autora dispone en

¹ Para conocer con mayor detalle el devenir diario del escritor argentino, se recomienda la lectura de *El rumor de lo real. Conversaciones con Hugo Gola* (Verdejo, 2018a), que reúne diálogos recogidos por el poeta y artista plástico mexicano, Luis Verdejo, quien compartió iluminadores encuentros cuando era su alumno en la Universidad Iberoamericana (aquí Gola da luces de estos ejercicios cotidianos que conformaron su oficio).

Remar a contracorriente..., donde indica ciertas claves de su oficio. También se dialoga con los fragmentos más significativos de este libro, los que se contrastan con algunas reseñas publicadas.

Es necesario señalar que Favela toma el título de su libro del poema 13 de *Resonancias renuentes*, del escritor argentino Hugo Gola. A continuación, se cita el epígrafe con que abre *La marcha...* (donde se encuentra dicho verso), ya que es muy clarificador de la búsqueda que emprende el hablante:

y siempre el sonido
de la lluvia
adentro afuera
la marcha hacia ninguna parte
la imagen rueda
por las piedras
las descubre
el horizonte inalcanzable
franja de luz lejana. (Favela, 2018, p. 5)

Este epígrafe representaría una de las claves de lectura. Parece una imagen cargada de simbolismo, pero que no se mueve. Como si esa marcha (hacia ninguna parte) no fuera más que quedarse quieto en la contemplación. El escritor y artista plástico mexicano Luis Verdejo menciona que Gola dedica este verso al cineasta húngaro Béla Tarr, inspirado en su película *Satántangó* (2018b), ya que en dicho filme la presencia de la lluvia es constante y se muestra ese "horizonte inalcanzable".

La misma autora, en su ensayo "El rumor de lo real en *Resonancias renuentes* de Hugo Gola", propone una tesis que puede relacionarse con su propio impulso escritural, y que se "entrelee" en *La marcha...*:

El despertar se da entonces gracias a esa vibración afectiva, por llamarla de alguna manera, y esa vibración es también la vibración sonora que recorre al poema, o la vibración de la imagen detenida en la pantalla; ambas muestran una forma distinta de percibir la duración del tiempo: un presente-presencia que vibra, insistente, concreto, abierto. Ahí está nuevamente esa materialidad, ese componente físico que se impone ante cualquier idea. El elemento afectivo, enlazado a la materialidad del poema, reclama la atención del lector, reclama incluso la apertura de sus sentidos. (Favela, 2020, pp. 26-27)

Se trataría entonces de un acto creativo que va deteniéndose en ese rumor de lo cotidiano, en donde literalmente busca asir ese flujo de imágenes que se manifiestan en sus instantes de atenta contemplación: abarcar y expandir el alcance de los sentidos para así captar lo extra-limítrofe del signo lingüístico.

De ahí que esta obra se proponga –en permanente estado de construcción– como un tejido polifónico, o, más bien, como una experiencia polisensorial, en donde el hablante poético sería un canal que recibe con los cinco sentidos, para devolverlos al lector de la misma manera. Y es esta intensa mezcla lo que genera el vértigo y sensación de deriva en el acto de lectura, en ese intento, a veces laberíntico, por captar lo que expresan estos

textos. Pero para abstraer ese rumor, quien lee debe hacer un esfuerzo por expandir su percepción hacia una amplia recepción de los signos lingüísticos que se presentan en *La marcha...* Es atractivo pensar lo que implicaría la acción de “una marcha hacia ninguna parte”, una búsqueda quizá por adentrarse –y arriesgarse– hacia un terreno extenso, pero en un intento que multiplica sus propias posibilidades.

Si se consideran estos puntos, se podría plantear así que este poemario se insinúa como una situación de deriva, donde se plasma la negación de una totalidad, o la imposibilidad de representarla, no solo en la manera en cómo están dispuestos los versos en la página², sino también en ese cúmulo, esa multiplicidad de sentidos que generan las voces entremezcladas. Así surge la pregunta, ¿de qué se trata aquí lo múltiple? Leemos una conjunción de voces, pero también de planos, perspectivas y texturas. El sujeto lírico apuesta por esta marcha sin una hoja de ruta, por una necesidad de extraviarse. Se trata de un acto creativo desde donde expresar, a través del lenguaje poético, la extrañeza e incertidumbre, velándose de forma constante el sentido.

Se mencionan ahora aspectos más específicos encontrados en los mismos textos. Un elemento que se repite constantemente

al leer estos poemas, son ciertas indicaciones, cortes, espacios, que se disponen entre paréntesis. Estos podrían aludir a algo fundamental, que tiene que ver con la mencionada búsqueda polifónica. Se cita un ejemplo: “Allá / río abajo / aquí (*adentro*) / otro río descende / otros ríos profundos y rápidos descienden / (*choque de piedras*)” (Favela, 2018, p. 9); estos paréntesis funcionan como ecos y proyecciones de voces, a las que se le entregan ese carácter expansivo.

También aparecen en *La marcha...* versos que disponen un espejo, donde una imagen parece reescribirse en la siguiente: “*El soñador se come las uñas de las palabras* (dice él) / el soñador es una caja vacía / un túnel que despierta es el soñador (dice) / un túnel despertando” (2018, p. 12). Así, el sujeto lírico utiliza este hipébaton como alguien que tantea, que cuestiona y duda a cada paso, pero que a su vez se muestra dispuesto a realizar o ser parte de ese estado de deriva.

Además, este libro tiene abundantes aproximaciones metapoéticas. Así, el hablante problematiza desde su textualidad. Es relevante que se refiera a la “forma” y “conciencia” del texto, como si ambas, enlazadas, fueran las que permiten cierto equilibrio; es decir, dicho hablante parece instalarse en esa tensión entre conciencia y forma: “Espero que se reconozca (dijo) (dije) / –pensando en el texto– /

2 Se trata de un poemario con versos extendidos, diagramados en una página apaisada, lo que genera una sensación de vértigo y de extrañeza, como si fuera un conjunto de ecos extraviándose en su reverberación. Felipe Cussen lo explica de la siguiente manera: “[L]a profusión de espacios intercalados, puntos suspensivos, comillas, guiones, barras, signos de exclamación, signos de interrogación, paréntesis redondos, paréntesis cuadrados. Varios de estos signos resuenan particularmente por la tipografía escogida, Australis, que les da un relieve distinto, por sobre las letras que rodean” (2018, párr. 2).

en la forma del texto / en la conciencia del texto” (2018, p. 14). Y ahonda esta idea con la reiteración de dos verbos: *pensar* y *decir*. Ahí se dispone una clave. Estos se encuentran usualmente en los cortes entre paréntesis. Respecto al verbo “pensar”, para esta escritura poética es como si estuviéramos al interior de la construcción, viendo cómo se hilan los versos/fragmentos. No se trata de una experiencia o representación lineal: el sujeto lírico va en atisbos, tanteando. De esta forma, se distancia de una supuesta lógica más racional, con y desde un develamiento poético que rompe con esa logicidad. Es como si fuera la reconstrucción de dicha experiencia, pero desde otro plano, una representación psíquica a la que se adhieren otras fuerzas, sueños, emociones. En cuanto al verbo “decir”, lo dicho pareciera que se inserta en un lugar más efímero, como un eco o intento que se pierde/borra al “decirlo”. Es así como el adentro y el afuera son relevantes y ambos espacios son puestos en tensión. Lo de afuera se oye, ¿se dice?; lo de adentro que se escucha y se reconstruye, ¿se piensa? Este trance/desplazamiento tendría que ver con la idea de una deriva psicogeográfica (que se profundizará más adelante). El hablante poético está enhebrando una geografía emocional con memorias fragmentarias.

Poco a poco, esta indagación se aproxima al carácter del habla; el sujeto lírico se pregunta: ¿desde dónde proviene? Así, aparece en reiteradas ocasiones la alusión a voces entremezcladas. Y es a partir de estas voces (en plural) desde donde se nombra. En ese sentido, a medida que se lee, pareciera que el sujeto lírico realiza un traslado constante

y tensionado entre lo uno y lo múltiple. Tal vez en esa tensión se puede hallar cierta forma a estos textos. No están contenidos en una dualidad, no se trata de lo uno o lo otro, más bien es un entremedio: “desde el vientre habló / desde el estómago / desde ahí habló / –desde ahí respira la voz– / las voces / desde ahí las voces / murmuran / –adentro– / resuenan / *lanzó un grito sin más*” (Favela, 2018, p. 16).

De esta manera se desenvuelve esta marcha, cuestionando y expandiendo las posibilidades. En otro verso asoma lo flexible, “la palabra es blanda” (2018, p. 17), que representa el espacio de construcción, escritura que es dúctil, con capacidad de abrirse. Es llamativa esta apertura del hablante poético, que se concibe como un reservorio para transmitir lenguaje.

Esta búsqueda contiene un intento por romper con lo uno, con ese “pequeño yo sobrecargado” (2018, p. 20). Aunque ahí resuena una paradoja del texto, al plasmarse una fisura que no apacigua ni cesa. Es como si el sujeto lírico constatará la mutabilidad y levedad de las palabras, constantemente expuestas a su transformación. En ese traslado desde lo uno a lo múltiple se produce una despersonalización y sugiere la interrogante: ¿quién habla, y para quién, en estos textos? Es un conjunto de voces que, a tientas, se van reuniendo, trastocando espacios y sentidos. De esta manera, ¿qué manifestaría el hablante en estos versos?: “otra vez (dicen que dijo la voz): que no cese –que no se rompa– / ese *hilo del hombre* (dijo) / el miedo sonaba quieto sonaba río sonaba piedras cayendo desde

lo alto / sonaba flores *para el oído* (dicen que dijo la voz) / taladrando hacia adentro” (2018, p. 21). Quizá señala que, en el flujo presente y en lo material, todo está expuesto a mutar; por lo que el lenguaje que represente dicha volubilidad debiera asimilarse a una deriva. Implicaría no develar esa *alguna parte*; esto podría referirse a un no-lugar³ (pensando la negación más como una ausencia/ ocultamiento que como un contrario). El acto de adentrarse a *lo vacío*, derivar por la aridez del desierto para reestablecer *un lugar otro*. No se trataría necesariamente de un escenario nuevo, sino más bien de un estado renovado. Y ese otro lugar en realidad ya no puede ser nombrado desde la unicidad, sino que a través de una multiplicidad. La deriva sería, entonces, esa forma *otra* de conocimiento. Existen variadas referencias que dialogan con esta idea, como por ejemplo la imagen del desierto⁴. Lo llamativo es que en *La marcha...* no se percibe una aridez. De ahí también lo expansivo de este intento, esa profusa concatenación de lugares, colores, voces y tonos que se entrecruzan, como un eco que se desplaza al rozarse con *un cuerpo otro*.

No hay que olvidarse que estamos al interior de una marcha, pero “al borde”; en ese sentido es atractivo este verso “esto, tan poco, que llamamos ida” (2018, p. 24); el poema no regresa sino que tanea, se mueve hacia

adelante, intuyendo que es un punto ciego que dice nada o muy poco. Los versos “no hay pensamiento exterior / ni blanco al que apuntar / el salto ha sido ciego” (2018, p. 28), podrían graficar lo que el hablante ha estado indagando en *La marcha...* ¿dónde ocurre el pensamiento?, ¿ocurre realmente o solo representa una cartografía donde se conjugan las conexiones sintácticas o semánticas? Además, el escenario es confuso y muchas veces no dice nada que se pueda abstraer de su mismo lenguaje.

El ejercicio del decir pareciera realizarse desde un adentro hacia un afuera, y en ese traspaso algo se pierde: “pero todo falta / ya nada da para decir / para decir del todo y de la parte / así nomás decir / así nomás decirlo de adentro para fuera” (2018, p. 35). ¿Qué se extravía?, tal vez la traducción, el traslado, el lenguaje lírico que nunca se completa ni cierra. El hablante problematiza y asume esta condición de imposibilidad de fijar lo que se enuncia, la tensión y el desplazamiento que produce esta yuxtaposición de planos en un escenario indeterminado. Relacionado a esto, cabría preguntarse qué representarían estos binarismos: “ver-decir, dices-te dices, borrosa-porosa”. En esta marcha también las palabras, los signos, se entremezclan y confunden.

3 Esto planteado desde una noción teórico-literaria. Ahora bien, podría vincularse con el concepto ampliamente desarrollado por el antropólogo francés Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Augé, 2000), en contraste con un hablante que plantea una problematización de lo que representa el lugar en el lenguaje poético, lo que abriría una reflexión hacia lo que significa el espacio desde esta concepción antropológica.

4 Es probable que la escritura de Favela esté influenciada por obras como *Fin desierto y otros poemas* (Komorebi Ediciones, 2018), del poeta peruano Mario Montalbeti (solo por mencionar una referencia cercana, ya que hay variadas alusiones al desierto y su uso en el lenguaje poético y en la literatura, pero que no se desarrollará, por ahora, en esta reflexión).

Por otra parte, se encuentran variadas referencias al sueño, lo onírico. No se podría encasillar a *La marcha...* como un texto surrealista, pero tiene ciertas cercanías a ese “nonsense”, o búsqueda profusa, sin sentido por momentos:

porque el sueño no suena
 el sueño sueña la voz que dice
 al fin en nuestros hombros erramos
 por el mundo
 al fin en nuestros hombros (dijo)
 errmos
 al fin nosotros erramos en el mundo
 al fin (dices) nuestros hombros cam
 nan livianos de su carga. (2018, p. 43)

Estos versos que al parecer aclaran algo o reiteran lo recién dicho, funcionan como un ripio, un salto o detenimiento rítmico, que genera una especie de mantra, y a medida que se dice/canta/manifiesta va volviéndose voluble; el sujeto lírico utiliza así estas reiteraciones para insistir en la relevancia de las figuras corales.

Uno de los textos claves de *La marcha...* se encuentra en la página 61, que refleja la propuesta del hablante poético del proceso de quiebre/transformación entre lo que está adentro y afuera. Al interior “todo tenía su nombre” (a pesar de que cambie su referencia); afuera en cambio es otro plano: los objetos ya no tienen el mismo nombre, lo que hace pensar en esta idea de multiplicidad:

La casa tenía nombre la llamaban ca-
 sa-casa nombraban cada cosa –al inte-
 rior– todo tenía nombre

[...] todos repetían los nombres infinitas
 veces [...]

(afuera) la calle cambiaba su nombre
 cada tanto la calle cambiaba su nombre y
 el puente ya no era puente [...] (ya no había
 qué nombrar) y el nombre perdió y el hom-
 bre perdió su propio nombre –su nombre
 propio– se derramó (dicen) en todas las
 alcantarillas. (2018, p. 61)

Cristian Gómez Olivares señala como uno de los motivos más recurrentes en este poemario la “desfamiliarización de la experiencia y del lenguaje”:

se nos reitera una de las ideas/motivos
 fundamentales de *La marcha hacia nin-
 guna parte*, como es el de la desfamiliar-
 ización de la experiencia y el lenguaje, o,
 mejor dicho, la desfamiliarización de la
 experiencia a través del lenguaje. (2020,
 párr. 6)

A su vez, son muy relevantes las preguntas que aparecen. A veces, devienen en recursos metapoéticos, pero en otras ocasiones forman parte de una indagación del mismo sujeto lírico. Por ejemplo: “qué se mueve a sí mismo?” (Favela, 2018, p. 65); no hay que olvidar que una marcha implica movimiento. Los objetos requieren de un motor, externo, artificial. En la poesía sería el lenguaje, pero impulsado por este hablante. Más abajo se señala “quién se mueve a sí mismo” (p. 65),

y, entonces, cómo se mueve el yo, o qué objeto tendría la capacidad de moverse por sí mismo. La fuerza que permite al sujeto y a las cosas desplazarse no es igual para uno como para otros. El sujeto tendría como motor principal de su desplazamiento la voluntad; se insiste entonces en la tensión entre sujeto y objeto.

También, en el texto de la página 66 está planteada la paradoja de ese ejercicio de leer-escribir/pensar-decir; el sujeto lírico muestra esto en los siguientes versos: “lee oscuridad / escribe claridad / tacha claridad / escribe oscuridad” (2018, p. 66); aparte de la clara alusión a ciertas dualidades como “oscuridad” y “claridad”, es llamativo que aparezca el verbo “tachar”: es necesario tachar, corregir, borrar, retroceder en el movimiento, en la marcha hacia o desde la oscuridad que se intuye, hasta la claridad que se escribe. Sin embargo, esa claridad vuelve a oscurecerse después del tachado.

Otros elementos primordiales son los adverbios de lugar entre paréntesis, como por ejemplo “(ahí)”, los que establecen una especie de guía/indicación al lector hacia algún punto/lugar, en un poemario donde lo que se vela es ese “lugar”.

El poema final tiene como epígrafe una aco-tación: “a 3 voces” (2018, p. 72), como si este debiera leerse con tres tonos distintos o por tres personas diversas, una señal del carácter polifónico de *La marcha...* Luego, es atractivo: “torbellino de labios / el sueño es real” (2018, p. 72), esa pluralidad desordenada y estruendosa que provoca esa imagen múlti-

ple de labios –de voces– se liga con “el sueño es real”, entregándole un carácter posible a lo onírico.

Y, probablemente, lo más llamativo es cómo cristaliza la obra de Favela: “[sobre las propias ruinas se alza el poema, en una perfecta indiferencia de sentido]” (2018, p. 72), que ofrece un cierre en su justa medida, en lo que ha sido la búsqueda, siendo fundamental ese “poema que se alza sobre sus propias ruinas”, como si la única posibilidad fuera resurgir desde estas, reescribir desde ahí.

Para ahondar en el ámbito teórico y crítico de este análisis, se propone que *La marcha...* se posiciona desde una situación de deriva. Para esto, se ampliará el diálogo a partir de la discusión con la “Teoría de la deriva” desarrollada por el filósofo y escritor francés Guy Debord; y, por otra parte, desde la indagación en el concepto de multiplicidad del filósofo Gilles Deleuze, que plantearía a esta escritura como una acción antihegemónica.

EL PENSAMIENTO PSICOGEOGRÁFICO Y EL AZAR EN DEBORD, Y LO ANTIHEGEMÓNICO EN DELEUZE

Guy Debord (1999) sugiere, en su “Teoría de la deriva”, una discusión relevante (desde un ámbito más antropológico y arquitectónico), en la que problematiza la situación del individuo contemporáneo desde su habitar en las grandes urbes, respecto a lo que produciría, por una parte, ese caos urbanístico, y por otra, el reducido espacio de las viviendas (además de su estética extravagante que no se condice con su principal función, que

es entregarle al ser humano un espacio con las condiciones básicas para su bienestar). Como respuesta a esta crisis, Debord propone la acción performativa de intervenir las concepciones y convenciones predeterminadas de la realidad, a través de un acto situacionista de transformar los esquemas o guiones preestablecidos que determinan el orden cotidiano.

Ahora bien, acercando esta teoría a *La marcha...* –y alejándose del ámbito arquitectónico–, se consideran como ejes de esta reflexión dos conceptos que el filósofo francés aborda al momento de pensar en la deriva; el primero, y principal, es lo que menciona como pensamiento psicogeográfico:

la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades. En este último aspecto, los datos que la ecología ha puesto en evidencia, aun siendo a priori muy limitados el espacio social que esta ciencia se plantea, no dejan de ser útiles para apoyar el pensamiento psicogeográfico. (1999, p. 1)

Por otra parte –y ligado a lo anterior–, es atractivo lo que Debord refiere respecto a la influencia del azar:

el azar juega en la deriva un papel tanto más importante cuanto menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica. Pero la acción del azar es conservadora por naturaleza y tiende en un nuevo

marco, a reducir todo a la alternancia de una serie limitada de variantes y a la costumbre. (*Ibid.*)

[...] se puede decir que los azares de la deriva son esencialmente diferentes de los del paseo, pero que se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva alrededor de nuevos ejes recurrentes a los que todo les hace volver una y otra vez. (1999, p. 1)

Este concepto incidiría en el acto de escritura, ya que depende de esos vacíos que contiene lo azaroso. Quien escribe debiera confiar también en esas piezas que sugiere lo que no se puede controlar. Se piensa de esta manera en el territorio/la geografía de esta marcha que se extravía, que pareciera no tener fin o que no busca ese término. Por instantes se asemejan a palabras dispersas en un absurdo cartográfico cuyos límites se han disuelto. En ese extravío, el “afuera” se convierte en algo difuso, extraño a ratos, donde lo que se nombra ya no es lo que era y el objeto se transfigura. Esa deriva es lo inaprensible de una psicogeografía: “todo se fuga (así sin más) la realidad escurridiza” (Favela, 2018, p. 42).

En esta disposición de un recorrido/una marcha por una psicogeografía, el sujeto lírico intenta esbozar un mapa de experiencias imaginarias, tensionadas por ciertos elementos de lo real. En el poema de la página 58, se ingresa a un plano de esta *realidad*: “Ocho de la mañana con dos minutos –la noticia da exacta la hora– / ahora (dicen) 8 de la maña-

na con 2 minutos / –cielo lluvioso– / la nota roja / noticia roja en Veracruz / (dicen como si nada)” (2018, p. 58). Se trata de la segunda mención a una ciudad⁵, donde el texto está construido como una crónica poética, en una clara alusión a la caótica geografía asociada a las grandes urbes.

En un contexto de deriva también se pierden los puntos cardinales, el orden lógico, etc., por lo que se ingresa: “–por esa puerta trasera–” (2018, p. 67), se prefiere el camino de atrás, el sendero largo; y, además: “por tercera vez (así como si nada)” y “sin ser visto” (p. 67). Esto se asociaría a otra figura clave que es la anábasis: “en ese alejarse hacia adentro / –anábasis– / expedición y todo / soldados y todo / mar y mar y hacia adentro la tierra / ¿el hogar” (2018, p. 47), la que abarcaría ese sentido de deriva. A medida que uno se adentra, se van alejando y multiplicando los significados.

Por otra parte, en *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Gilles Deleuze plantea un concepto de multiplicidad que puede ayudar a leer el poemario:

La supresión de la oposición entre lo Uno y lo múltiple se hace a partir del momento en que Uno y múltiple dejan de ser adjetivos para dar lugar al sustantivo: no hay más que multiplicidades. En ese momento Uno y múltiple, al mismo tiempo que sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, pierden absolutamente todo sentido. (2005, p. 183).

Esta se podría considerar como un acto antihegemónico al intentar romper con lo homogéneo de la unicidad, de lo único, de esa verdad indisoluble; y, en contraste, apelar a un conocimiento múltiple, “decir es siempre decir algo en silencio” (Favela, 2018, p. 40). Expresa esa imposibilidad del lenguaje de representarse, donde el significado no es uno, sino que contiene múltiples perspectivas.

Es lúcido, por otra parte, cómo el sujeto lírico inserta cierta idea de animalidad. Esto podría relacionarse a lo múltiple, a lo colectivo, a lo compartido, o a ese otro nivel donde: “lo bestial nos da la medida” (2018, p. 55). Lo bestial es lo múltiple de lo material, la condición diversa de los elementos e impulsos desde lo animal, ecos desaprendidos de una hegemonía, gritos, onomatopeyas, alaridos. Y otra idea complementaria es: “esa lengua extranjera no dice nada” (*Ibid.*); ¿a qué lengua extranjera se refiere? La lengua extranjera quizá aluda a “el entendimiento es otro” (*Ibid.*).

En este acto de habla multiforme y sin un nivel hegemónico, se puede observar cierta horizontalidad de un lenguaje desjerarquizado, disuelto y fragmentado. Lengua que a medida que se dice y se pronuncia, construye, refleja un espacio que está abierto a las posibilidades. ¿Qué significaría “–la lengua está blindada–” (2018, p. 68)? Blindado es a lo que no se puede ingresar, romper o atravesar. En su multiforma, su multiverso, no es necesario quizá atravesarla, sino intentar comprenderla.

5 La primera, Hollywood, no es directamente la mención a una ciudad, pero sí a un barrio de Los Ángeles, California; esto se encuentra recién en la página 54 (es decir, bien avanzada la lectura). Lo atractivo es que son escasas las referencias a las ciudades o países, lo que no sería casual en esta indagación hacia ninguna parte.

Por último, esta alusión a un “no-yo” (2018, p. 70), que no había aparecido de forma tan tajante, pareciera ser la necesidad de diluir el yo en la palabra y su potencialidad de apertura. Desde esta perspectiva, se refiere al verso, que insiste en esa necesidad de desprender al yo de ese exceso de significantes y significados, para extender al lenguaje poético y su horizonte expresivo, sin jerarquías:

al fondo asoma un eco máscara tras máscara, un excedente palabras sobre palabras sobre palabras ras, sin piel, resuena lo inmediato (la serpiente se enrosca sobre sí misma) ahí sin piel surge la palabra: no-yo, no-yo, dice asoma el eco “todo comienza siempre por el principio” dice, repite, borronando las comillas. (2018, p. 70)

A modo de conclusión, *La marcha...* representa una propuesta arriesgada, ya que no se trata de una lectura fácil. Tampoco es un texto particularmente hermético, sino que invita a leerse desde una postura en la que prevalezca más una atención a la sonoridad que al significado; por lo tanto, implica un lector más atento de poesía, que esté dispuesto a captar desde ahí su sentido. Además, bordea lo experimental, a pesar de que no se trata de un libro que se emparente con la poesía visual, por ejemplo, en donde el uso de recursos formales es más evidente⁶, pero sí, y considerando los elementos ya discutidos en este ensayo, es un texto que en su misma escritura, en su conformación, está expandiendo, una y otra vez las posibilidades que

ofrece el lenguaje poético.

En cuanto a la discusión con los textos críticos de Debord (1999) y Deleuze (2005), hasta cierto punto se podrían entender como teorías que responden a cuestiones más ligadas a lo antropológico, arquitectónico, sociológico y filosófico; aun así, fue pertinente utilizar los conceptos de deriva, psicogeografía, antihegemonía y multiplicidad, ya que sirvieron como un mapa de ruta –o ejes de reflexión–, para así ampliar los ámbitos de lectura.

Probablemente, resten varios aspectos que hacia el futuro se pueden abordar (como la mencionada imagen del desierto), o incluso asociar otras teorías críticas y autoras(es) que permitan desarrollar futuros análisis sobre *La marcha...*; sin embargo, se estima que las reflexiones expuestas en este ensayo otorgan distintas aproximaciones que, al menos, aportan a la discusión crítica de esta obra.

⁶ Existen variados ejemplos que se pueden mencionar de poesía visual: revisar la obra de autores como Joan Brossa o Nicanor Parra, específicamente en la construcción de sus artefactos poéticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cussen, F. (2018). Preguntas para Tania Favela (texto leído para la presentación del libro, el 2 de agosto de 2018, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile). *Letras en Línea*. <<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/preguntas-para-tania-favela/>>
- Debord, G. (1999). *Teoría de la deriva*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Favela Bustillo, T. (2018). *La marcha hacia ninguna parte*. Valdivia: Komorebi Ediciones.
- _____. (2020). *Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- García, I. (2018). Una fuerza para actuar. La marcha hacia ninguna parte de Tania Favela Bustillo. *Revista Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/una-fuerza-para-actuar_ig/>
- Gómez Olivares, C. (2020). [Reseña] *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela. *Revista Jámpster*. <<https://jampster.cl/resena-la-marcha-hacia-ninguna-parte-de-tania-favela/>>
- Marchant, J. (2018). Disponer un oído: *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela. *Liberoamérica*. <<https://liberoamericamag.com/2018/08/04/disponer-un-oido-la-marcha-hacia-ninguna-parte-de-tania-favela/>>
- Quezada, V. (2018). [Aurícula – amnios – vasija. La marcha hacia ninguna parte de Tania Favela Bustillo]. *La Calle Passy 061*. <<https://www.lacallepassy061.cl/2018/08/auricula-amnios-vasija-la-marcha-hacia.html>>
- Verdejo, L. (2018a). *El rumor de lo real. Conversaciones con Hugo Gola*. D. F. México: Matadero.
- _____. (2018b). Sobre *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela Bustillo. *Vallejo & Company*. <<https://www.vallejoandcompany.com/sobre-la-marcha-hacia-ninguna-parte-2018-de-tania-favela-bustillo/>>

SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO SONORO EN LA EDIFICACIÓN DE LA FRONTERA Y LO FRONTERIZO EN TRES RELATOS DE EDUARDO ANTONIO PARRA

DRA. MARTHA YRIA BAHLMKE CORTÉS | UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

RESUMEN

Partiendo de la metodología del análisis literario desarrollada por Gerardo Argüelles basada en nociones fenomenológicas fundamentales, este escrito busca develar tanto el sentido como la significación de la imbricación del fenómeno sonoro con la frontera y lo fronterizo, en tres narraciones de Eduardo Antonio Parra: “En la orilla”, “El pozo” y “Bajo la mirada de la luna”. Así, se busca destacar la importancia de lo sonoro en tanto elemento que puede anticipar, acompañar o anunciar acontecimientos que nutren la trama, el espacio narrativo y la configuración psicológica de los personajes en el sentido de la obra. De igual manera, se analiza cómo este fenómeno sonoro aporta elementos a la significación a partir de la construcción de imágenes específicas de mundo y de humanidad, ligados a la frontera o lo fronterizo, en un mundo que oscila en el límite de lo civilizado y lo salvaje, la tranquilidad y la violencia, la justicia y la injusticia, el dolor y el placer, la esperanza y la desesperanza y, sobre todo, el límite entre la vida y la muerte.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología, sentido, significación, frontera, violencia.

ABSTRACT

Starting on the methodology of literary analysis developed by Gerardo Argüelles, based on fundamental phenomenological notions, this paper seeks to reveal both the meaning and the significance of the interweaving of the sound phenomenon with the border in three narrations by Eduardo Antonio Parra “En la orilla”, “El pozo” and “Bajo la mirada de la luna”. Thus, it seeks to highlight the importance of sound as an element that can anticipate, accompany or announce events that nourish both the plot, the narrative space and the psychological configuration of the characters in the sense of the work. In the same way, it is analyzed how this sound phenomenon contributes elements to the meaning from the construction of specific images of the world and the humanity linked to the border, making visible the contrasts of a world that oscillates in the limit of the civilized and the wild, tranquility and violence, justice and injustice, pain and pleasure, hope and despair and, above all, the constant limit between life and death.

KEYWORDS: Phenomenology, meaning, significance, border, violence.

UN UMBRAL TEÓRICO: ARGÜELLES, GERICK, HUSSERL E INGARDEN

En un primer momento, es necesario determinar las nociones teóricas fenomenológicas que fundamentan el presente escrito. El análisis de la esencia de la obra de arte literaria desde la metodología de Argüelles (2007, 2011, 2015) remite a conceptos centrales para la crítica de la misma obra. Así, el comprender la obra literaria como una objetividad pura que no necesita la verificación, validación o análisis desde referentes extra ficcionales, autorales, psicologistas o históricos, retoma la naturaleza de objetos autoreferenciales, con cualidades de autocontención, a partir de lo que Roman Ingarden llama como *objeto puramente intencional*, puesto que la obra literaria toma cualidades esenciales que dan pie a una concretización objetivada intersubjetiva:

[por] objetividad puramente intencional entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, “creada” por un acto de conciencia o por un conjunto de estos actos, o finalmente, por una formación [...] exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia (Ingarden, 1998, p. 140).

Es lo que Argüelles (2011) señala como equivalente teórico de inteligencia autoral en Husserl o, descrito por Horst-Jürgen Gerigk, como la inteligencia artística del autor (Gerigk en Argüelles, 2007). Así, y gracias a la

verosimilitud de la obra y el pacto de lectura, el mundo creado se autosustenta sin necesidad de verificación empírica.

El tratamiento del seguimiento de la intención o inteligencia autoral, tanto en Ingarden como en Gerigk, propicia el acercamiento a la obra narrativa desde sus cualidades esenciales, la *causa efficiens*, a partir del ejercicio justificado en la diferencia poetológica. El ejercicio de lectura desde la diferencia poetológica implica, en apego a Gerigk, que:

Tanto al exterior de la obra como desde su propia diégesis, se cuenta con correlatos situacionales (explicaciones sobre el estado de las cosas) que contribuyen al seguimiento y a la comprensión de las relaciones entre los distintos personajes. En una sola frase, se trata de percatarse como lectores de un estado situacional resumido con un encontrarse existencial; un encontrarse (Befindlichkeit) como estado de constitución y ánimo que se registra siempre en la reflexión de que tales situaciones deben tomarse como cualidades de experiencia poetológica, y nunca como experiencias psicológicas o histórica de los lectores. (Argüelles, 2011, p. 10)

Así, siguiendo los planteamientos de diferencia poetológica de Ingarden en Argüelles (2017), el concepto se comprende, acorde a Gerigk (2002), a partir de la *causa efficiens* o coherencia lógica interna y propia de la obra (aportado por el lector a modo de sentido), que se nutre a su vez de la *causa finalis* o lógica de la obra, proyectada por el lector con la suma de su conocimiento extra ficcional

(la significación dada por el lector), lo que termina otorgando la viabilidad de existencia de la obra de arte literaria.

Este empleo de la estética fenomenológica de Husserl e Ingarden, entre los más destacados, dentro del análisis literario desarrollado en la obra de Gerardo Argüelles (2009), permite, en un primer momento, una lectura que al dejar de lado la actitud natural o ingenua posibilite al lector o sujeto consciente experimentar el fenómeno con acceso a la esencialidad de la obra, entendida como una *objetivación intencional intersubjetiva*, una contemplación de carácter estético de la esencia de ese mundo que se devela. A este modo de aproximarse a la obra de arte literaria, Husserl la define como *variación eidética* (Husserl, 1986, p. 60).

Como segundo momento, esta metodología posibilita el análisis del espacio narrativo como un estado objetivo que deriva de la apreciación poetológica, en donde se crea el escenario natural circundante y centro vivencial de los personajes literarios. Esta construcción del espacio narrativo en relación con el argumento ficcional y ejercicio de develación del mundo propuesto se puede nutrir de distintos referentes que generen espacios tanto de sentido como de significación; en este caso, el tratamiento del fenómeno sonoro o lo que Serrano (2011) designa como *espacio sonoro en la obra de arte*:

la pieza dramática a la que da origen la elaboración de un espacio sonoro procedente en esta de las acotaciones o impulsado por las voces y sonidos emitidos

por los personajes, que no sólo ilustra la acción, como podría hacerlo una partitura pensada para acompañar el desarrollo dramático, sino que, con protagonismo parejo al de las personas, anticipa informaciones, suscita expectativas, suple palabras que no pueden ser dichas o que no llegan a escucharse, crea atmósferas, delimita espacios, genera estados de ánimo (en los personajes pero también en el receptor) y avisa sobre el miedo o la esperanza, como voces que se llenan de vida y muerte durante el cautiverio. (Serrano, 2012, párr. 10)

Estas funciones del espacio sonoro en la construcción tanto del significado como de la significación se pueden encontrar en distintas narraciones de Eduardo Antonio Parra. Sin embargo, es en los textos “Bajo la mirada de la luna” (2020), “El pozo” (2009) y “En la orilla” (2012) que se encuentra predominio del fenómeno de lo sonoro (no musical) relacionado con la frontera o lo fronterizo.

ANÁLISIS DE LO SONORO EN PARRA

Para comenzar, cabe mencionar que el título del libro en el que se publica, por primera vez, uno de los corpus analizados aquí se titula *Parábolas del silencio* (2006). De primera instancia, la importancia del título y su relación con el contenido de la obra es fundamental:

De todas maneras, existen dos posibles relaciones entre obra y título: el título explica a la obra o la obra explica al título. En el primer caso, comprendemos el título e intuimos el contenido del texto. En el se-

gundo caso, no comprendemos el título y la obra nos proporcionará los elementos o datos necesarios para su comprensión. (De la Fuente, 1998, p. 197)

En este caso, podemos decir que el título abre el sentido y significación de la obra desde el inicio, dando espacio al fenómeno auditivo y al juego de la voz del silencio, de lo silenciado, lo que González señala dentro de la obra de Parra como: “Narrar lo que sucede para romper el silencio [...] Crear historias para representar la violencia, para contrastar la versión oficial, para dar voz a los que se la han quitado, para iluminar los espacios oscurecidos” (2017, p. 1). Así, los habitantes de la otra orilla, del que cayó y va a caer en la soledad y abandono del pozo, así como de los desposeídos que caminan bajo la luz de la luna, rompen el silencio mostrando su propio silencio.

En las narraciones de Parra antes mencionadas, y siguiendo con la importancia del espacio sonoro descrito por Serrano (2011), encontramos cómo este fenómeno incide y nutre el sentido de la línea argumental en la construcción de lo fronterizo, tanto en el ámbito geográfico como en la línea de acontecimiento narrativo y la significación que damos al esbozo de humanidad contenida en la obra.

De primera instancia, tanto en la narración “En la orilla” como en “Bajo la mirada de la luna” observamos la conformación de un espacio geográfico fronterizo, difuso entre el encuentro de lo urbano y lo desértico, lo que Cluff refiere como: “Ese límite es la frontera,

esa especie de limbo donde los orígenes se ven un poco desdibujados” (Cluff en González, 2017, párr. 12).

Cabe destacar la línea argumentativa que sigue el texto “En la orilla”. Se trata de la historia de un hombre que vive, de manera marginal, en un pequeño poblado en el desierto. El espacio, el silencio y la inmovilidad de los personajes se rompe con los automóviles que transitan a toda velocidad con sus máquinas, música y risas. Esos autos marcan la frontera entre el aire caliente y el aire acondicionado; entre la música y el silencio; entre parejas e hijos hermosos, y mujeres panzonas y niños mugrosos; entre el desierto y la ciudad, la pobreza y la riqueza.

Los pobladores son ignorados por todos los automovilistas. Un día, el gobierno, enarbolando la bandera del progreso, llega con ruidosas máquinas a construir un puente peatonal en las cercanías donde vive el narrador, una carretera muy poco transitada en medio del desierto. Los pobladores del lugar no le encuentran ningún uso y se suben en él solo para ver pasar a los autos. Comienzan a aventarles cosas y los conductores reaccionan con pitidos y silbidos. El narrador toma una piedra grande del puente ya desquebrajado y la arroja sobre un coche, que después de un gran estruendo termina accidentándose. La voz del narrador se dirige a la mujer seriamente lesionada, que baja del auto impactado y se esconde tras unas nopaleras. La narración termina cuando él le explica cómo ciertas acciones violentas sí logran hacer que ellos, los privilegiados, volteen a ver a los pobres, los antes ignorados e invisibili-

zados, así, como está haciendo ella mientras gime en el piso.

Asimismo, la trama de “Bajo la mirada de la luna” versa sobre Moisés Contreras, secretario de un movimiento de paracaidistas que, asentados en los límites de la ciudad, buscan la oportunidad de encontrar un terreno en el cual ubicarse. Moisés y el grupo de paracaidistas siguen a Ramsés, el líder del movimiento, hasta el desierto para apropiarse de unos terrenos. La travesía por el desierto es silenciosa. Al llegar a los predios, la policía, previamente alertada, los golpea brutalmente para correrlos del lugar.

La narración sigue con el relato del regreso cuando la multitud golpeada, adolorida y desesperanzada atraviesa, otra vez, el desierto, entre llanto, quejidos y sonidos de los animales que reciben la violencia de los hombres. Al llegar al límite de la ciudad y entre el ladrido de los perros, la colonia marginal, que antes los había acogido, ahora los rechaza. Llega nuevamente la policía, produciéndose otro enfrentamiento violento. Finalmente, Ramsés es golpeado de manera brutal y el sonido agónico que produce es lo único que parece separarlo de la frontera de la muerte. Así, lo llevan a la cárcel. Moisés, secretario e incondicional de Ramsés, muestra vergüenza cuando un policía lo reconoce y se delata su traición al movimiento.

En ambas narraciones el fenómeno sonoro actúa sobre el espacio indefinido. De tal manera, el sonido del motor de las máquinas de distintos vehículos o el ladrido de los perros disminuyendo a la distancia, acompañan y

marcan la frontera, el límite entre la ciudad, lo civilizado y la noción de progreso. Del otro lado, se encuentran el silencio y lo desértico:

el motor jadeaba y las llantas parecían arrastradas hasta que desapareció [...] pero el pelao del casco no lo oyó porque ya se había trepado a la última de las maquinotas y con el motor bufando se alejaba pa no volver jamás [...] con sus faros que alargan las sombras en lo oscuro, con rugidos de fiera encabronada retándonos a pararnos delante [...] si no fuera por eso ya nos hubiéramos metido más dentro del llano, donde no hay bramidos de motores ni pedorreos de escapes, donde el sol nomás destella en las piedras pulidas. (Parra, 2012, párr. 1)

disminuyo el paso en tanto los ladridos de los perros del rumbo, no los nuestros, se quedan atrás, apagados, semejantes al tamborilear lejano de unos matachines, señal de que todos, incluso los de la retaguardia, abandonamos las proximidades de la zona poblada para meternos al llano donde serán otros animales los que nos acechen [...] aunque quizá esos últimos ladridos ya no eran ladridos, sino el resonar de nuestros pasos en el silencio, cientos de pies machacando los granos de arena recalentados por el sol durante el día. (Parra, 2020, párr. 1)

Cabe señalar que en la última cita, el fenómeno sonoro del ladrido de los perros (es decir, lo que se va dejando atrás) se liga con el sonido de las danzas de los antepasados, los matachines, ese habitar fuerte, riguroso

y coreográfico de otro pasado que se olvidó, también, a la fuerza.

El transitar a lo desértico se ve escoltado y descrito por el fenómeno sonoro en el cual el silencio y sus sonidos forma parte central del espacio narrativo, un silencio que se ensancha y hace eco tanto en el significado (como silencio y soledad, lo que en los tres cuentos suman elementos para que los personajes principales actúen) como en la significación, pues nos otorga una mirada poblada de soledad y árida de emociones fraternales:

Nos pegaba en plena cara la brasa del sol, y a lo lejos se oía de vez en vez el sisear de los torbellinos. La ciudad se alejaba despacio. (2020, párr. 8)

que a lo mejor no era tan difícil largarme de aquí dejando atrás pa que los aproveche cualquier otro a la hembra fea y a los chamacos hambreados, la soledad y el silencio, el calor y el frío [...] y es que ustedes no saben lo que es estar aquí, entre el silencio y la soledad, pisando siempre esta tierra yerma y pedregosa debajo de esa bola de lumbre que nos tatema despacio la cabeza hasta hacernos ver visiones. (2012, párr. 1)

Además en el desierto hay muy pocos ruidos y a mí me gusta llenar el silencio. Claro, tú no hablas...No te preocupes, no quiero oírte, sólo quiero que me escuches. (2009, p. 81)

En el "El pozo", el personaje principal narra su juventud y la traición que lo marcó. Al salir de

la facultad, su amigo y él entablaron un negocio engañando campesinos. El amigo no es discreto y al enterarse de su actuar, los campesinos los torturan hasta medio matarlos. El protagonista logra escapar y salva a su amigo. Tras casi morir, perdidos en el desierto, el amigo que conocía el lugar lo lleva a un pozo con engaños y decide echarlo en él para quedarse con todo el dinero. Esta narración en forma de monólogo se dirige a un joven al que lleva atado a través del desierto. Poco a poco, ese joven va entendiendo cómo el personaje logra salvarse, pero para vivir una vida miserable, motivada por la jurada venganza hacia el amigo. Sin embargo, el amigo muere y lo único que puede hacer el personaje principal es secuestrar a su hijo para vengarse.

Si hacemos notar el plano del sentido en "El pozo", advertiremos que el silencio del desierto se ve interrumpido por el sonido de animales salvajes, que acrecientan la significación de peligro y hostilidad de la zona. La metáfora muestra un mundo en el cual tanto hombres como animales viven dentro de un entorno violento y doloroso, poblado de sonidos y lamentos. Aunado a lo anterior, los coyotes se presentan, además, como una frontera tanto hacia la muerte como hacia la vida:

Oye eso... Parecen lobos, ¿verdad? No, son coyotes. A veces se acercan al pozo [...] En ocasiones se oían ruidos cerca y alcanzaba a pegar unos cuantos gritos hasta que veía a algún coyote asomando su cabeza sin atreverse a saltar [...] ¿Has estado a punto de morir? No se siente nada, sólo alivio, descanso. Te dejé llevar por la esperanza de no volver. Pero volví: me

despertó el aullido de un coyote. (2009, pp. 80-85)

La violencia de la trama, nutrida por los sonidos de los animales salvajes del desierto, muestra a su vez otro nivel de violencia, al ser estos mismos animales el blanco de la hostilidad de los hombres. Se trata de un espacio narrativo con sonidos agónicos. Esto ayuda a formarse una significación en "Bajo la mirada de la luna": los hombres y los animales responden con violencia, pero la frustración y crueldad que el hombre siente en carne propia se descarga sobre otros seres inocentes del desierto:

se trata de un triste tlacuache [...] algunos perros reciben patadas y chillan y tiran tascadas al aire sin atreverse a morder [...] Herminio se suma a la persecución, empuja a los demás, se abre paso y consigue centrar a la bestia hundiéndole en el vientre una patada que lo hace volar varios metros, se desploma con un sonido bofo y de su interior sale un chirrido agónico que me pone los pelos de punta y se impulsa apenas a tiempo para esquivar los colmillos de un perro enorme [...] sus rayos sólo alcanzan para distinguir cómo el tlacuache sale otra vez disparado por un pie certero, ¿habrá sido de nuevo Herminio?, y gime y solloza con su vocecilla de roedor cuando ya no puede ponerse en pie y los demás le caen a pisotones igual que si se tratara de uno de los agresores de hace rato. (2020, párr. 9)

La metáfora del sonido del lamento de un animal enfermo, producida por el camión vie-

jo que lleva como carga a gente desesperanzada, cansada y enferma, avanza y acompaña a la procesión. Este sonido aparece como parte de la trama que, a su vez, también aporta a la significación, dando voz a un dolor humano contenido y silencioso:

somos muchos, a pie o en las carretas tiradas por burros famélicos que no tardan en volverse comida para los más jodidos, o trepados en bicicletas y triciclos, o en los dos únicos camiones que se deshacen en lamentos de animal enfermo con su carga de ancianos, embarazadas, esquiucles, heridos y quienes ya no pueden andar esta noche. (2020, párr. 1)

Otra metáfora y personificación donde el fenómeno sonoro da vida al dolor y la desesperanza se presenta en el mismo texto, cuando el personaje integra en un espacio narrativo el sonido de la derrota, de los gemidos, a partir de los sonidos de su propio cuerpo:

vas encorvado, amontonado entre tus huesos, escuchando el gemir de tus músculos como única expresión de la derrota [...] Sí, no nos queda más que regresar a la Rodolfo Fierro, y tu voz se escuchó como el siseo del aire al desinflarse un globo. (2020, párrs. 3 y 14)

En Parra, la violencia es un tema recurrente. Se trata de una violencia estructural, pues, según Bolzonello:

La violencia narrada en la obra de Parra no es simplemente física, mejor dicho, su campo no se puede reducir a la lucha en-

tre dos rivales o al asesinato, sino es una violencia estructural. Introduce esa definición el sociólogo y matemático noruego Johan Galtung, a través del cual explica la violencia ejercida por el sistema social de una colectividad, cuya acción indirecta provoca el daño, el sufrimiento, tanto físico como psíquico. El estudioso se refiere a un sistema de poder político y económico asimétrico, desigual, el cual se traduce en la marginación y hasta exclusión de los sujetos sociales, negándoles la satisfacción de las necesidades primarias. En efecto, según el académico la violencia estructural actúa en contra de cuatro clases de necesidades primarias, o sea la supervivencia, el bienestar, la identidad y el sentido, y la libertad. (Bolzonello, 2015-2016, p. 27)

Esto da pie a lo que González (2017) señala como la *poética de la violencia*, que busca ser crítica y testimonial, y donde la literatura da muestras de elementos concretos de una condición humana en la que prevalecen la pobreza, la marginalidad y el miedo, entre otros elementos.

DOLOR, VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y SONORIDAD EN PARRA

Por tanto, la violencia estructural se presenta como parte de la naturaleza del mundo en la creación objetivada intersubjetiva; es decir, la aproximación desde la metodología fenomenológica, que muestra la esencia de la violencia contenida en la obra, y cómo con ciertos efectos sonoros se puebla el espacio, continúa la trama y a su vez, se anticipa, se

alerta o da respuesta de los personajes.

La significación producto de la *causa finalis* muestra un mundo en el que la traición, el hambre, el secuestro, los atentados o la indiferencia ante la violencia forman una realidad, trazando la frontera hacia la invisibilidad y el olvido, asunto que no se desarrollará en el presente escrito, pero que puede mostrarse como una línea de investigación multiaxial (sociológico, ideológico, estético, psicológico, etc.).

Por otro lado, en el relato “El pozo” el fenómeno auditivo aparece con el aullido del coyote, el cual, además de situar al personaje en un entorno peligroso, lo alerta de otras posibles hostilidades, como la traición del amigo:

Te dejas llevar por la esperanza de no volver. Pero volví: me despertó el aullido de un coyote. Aunque estaba oscuro, a lo lejos descubrí la sombra de un hombre caminando trabajosamente. Me levanté como sonámbulo y caminé tras él un rato, a distancia, hasta que lo reconocí. ¡Me iba a dejar ahí el maldito! (Parra, 2009, p. 84)

Asimismo, el fenómeno de lo auditivo dentro del texto “En la orilla” se presenta en el sonido del hambre, el ruido de cláxones y gritos de la gente que pasa en los autos; y finalmente, en ese gran sonido del accidente, mezcla del chirriar de llantas, gritos y estallido de vidrios. De esta manera, los sonidos dentro del relato acompañan al personaje en su transitar por el hambre, por la indiferencia, hasta que el aventar la piedra marca el cambio narrativo de la historia. Así, en la significación,

se muestra un mundo en donde el silencio se equipara con la indiferencia, la pobreza y la miseria material y humana. Este fenómeno acústico del accidente marca el cambio, rompiendo tanto el silencio del desierto como devolviendo la mirada y reconocimiento de la existencia del personaje ignorado:

al lado de una mesa o un cajón podrido donde un día sí y dos no había algo que llevarse a la boca y entretener el gruñir de la panza [...] y lograban sacarle el bulto a los terrones y cascotes, unos cuantos atinaban en veces en la trompa, en veces en los vidrios, pero sin que consiguiéramos hacerlos detenerse a pesar de los pitidos y hasta los gritos que nos echaban al alejarse [...] sino llamándoles la atención escupiéndoles gargajos, y aunque no los viéramos mirarnos estábamos seguros de que notaban nuestra presencia porque sus máquinas pitaban harto y bien fuerte al pasar por debajo [...] sí plantó las niñas de sus ojos en mí pa verme muy bien cuando alcé la piedra por encima de mi cabeza, antes de dar el volantazo que hizo chirriar las llantas con un ruido fuerte que se confundió con el del vidrio roto y el mismo grito que salió de su garganta... (2012, párr. 1)

La relación entre el fenómeno sonoro y la violencia se presenta de igual modo en el relato "Bajo la mirada de la luna", donde, después de caminar por el desierto silencioso, los sonidos de los gritos y las sirenas de policía adelantan y acompañan toda la escena de intimidación y golpes que seguirán en la trama cuando se rompe el sueño de todos de tener

un espacio en el mundo, un pedazo de tierra, una casa. El silencio irrumpe nuevamente en la línea narrativa cuando regresan desesperanzados y heridos a la ciudad. Entonces, aparecen otra vez los gritos, la violencia, los golpes, hasta que unas palmadas y un susurro cierran la trama, significando el sonido de la traición a su propia gente:

Después aspiraste hasta llenar tus pulmones con el olor del desierto, y ya ponías semblante solemne para echar tu discurso cuando te interrumpieron un griterío y un tropel de pasos. Eran los porros [...] de nuevo truenan los garrotazos igual que hace unas horas, silban las cadenas otra vez mientras allá en el fondo, entre las chozas de la Rodolfo Fierro, giran las torretas rebanando la oscuridad de la noche jadeante [...] Pero tu rostro se torció al escuchar los motores y las sirenas, al ver los autobuses, granaderas y patrullas que venían levantando nubes terregosas y espantando a los animales [...] y cuando Fonseca baja sonriente de la patrulla y me palmea el hombro y susurra buen trabajo, Contreras, te espero mañana en la judicial para darte tu parte [...]. (2020, párrs. 12-15)

Como se ha demostrado, en el mismo relato se presenta esta imbricación entre lo sonoro y la violencia desde lo fronterizo en tanto elemento nuclear desde el sentido y la significación. Por ejemplo, de un lado de la frontera, la de los "gringos", reinan el silencio y cierta paz indiferente; del otro lado, los desalojados y violentados por la policía tratan de escapar de los ruidos que acompañan al enfrentamiento, mientras caminan por la frontera representada por el sonido de la podredumbre:

Del otro lado de la malla, en el gabacho, unos güeros de traje y lentes oscuros contemplaban el desalojo en compañía de los agentes de la migra. Cabrones, dijiste al verlos y enseguida continuaste la huida por la orilla del río. Tras unos minutos supimos que nadie nos perseguía. A la distancia aún se escuchaba, muy difuminado y no obstante claro, un rumor cada vez menos nutrido. Cubiertos de lama e inmundicias de la cabeza a los pies, rodeados de moscas zumbantes, sentimos en la boca amarga el picor de la derrota. (2020, párr. 14)

Una de las funciones que presenta el fenómeno sonoro dentro de la línea argumental es la de ser la guía de los acontecimientos que se imbrican en torno a reflexiones entre la frontera de la justicia y la injusticia, a la vez que funciona como una suerte de acompañamiento en la frontera de la muerte y la vida. Y esto, según Palaversich:

porque la frontera, en todos los cuentos, aparece también en su sentido metafórico, como un límite que marca la línea divisoria entre la vida y la muerte, lo “normal” y lo abyecto, lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo rico y lo pobre. (Palaversich, 2002, p. 57)

En el caso de “El pozo”, es el sonido de la voz del viejo maestro (voz cantante, única, dominante en el espacio narrativo), quien, por un lado, va narrando a modo de analepsis los hechos del pasado que dan sentido a su actuar; mientras que la misma voz que cuenta la historia es, a su vez, la que determina el

camino que debe seguir el personaje amarrado rumbo a su probable muerte: “No te atrases, sígueme el paso. No me gusta sentir el tirón en la mano. Se me figura que no me vas oyendo. Si la cuerda no te guía, sigue mi voz; para eso te platico” (2009, pp. 80-81).

Este camino poblado de lo sonoro que va construyendo el sentido del relato y una noción específica de humanidad, como la que se acaba de mencionar en la narración “El pozo”, se encuentra de igual modo en el texto “En la orilla”, con la voz del personaje central explicando, también en un ejercicio de analepsis, los acontecimientos tanto para la mujer que agoniza como para el lector:

y ora que con sus últimos resuellos termina de oír las palabras que gasto pa que no nos aplaste el silencio, me doy cuenta también de que con un poco de esfuerzo podemos llegar a importarles, así como ustedes nos importan a nosotros. (2012, párr. 1)

En este mismo sentido, “Bajo la mirada de la luna” (2020) es similar en el tratamiento de lo sonoro como acompañamiento en la frontera entre la vida y la muerte, tanto en el narrador que va presentando y ordenando los acontecimientos desde el pasado, como cuando habla a Ramsés, en el momento en que agoniza:

Cortó cartucho y me encajó el cañón en la frente. Nunca supe si el gemido salió de mi garganta o de la tuya, lo único que recuerdo es el agujero de la pistola, negro como la boca del infierno [...] Apre-

té los párpados. Pensé en la muerte. Y la muerte venía cargada de rumores, pasos presurosos, amenazas, gritos [...] cómo retumbaban los chingadazos en tu cuerpo, cómo crujían los huesos, las costillas, eran golpes en seco, sin quejas pues ya no tenías adentro ni ruido ni aire te avientan como bulto de cemento en la caja de una granadera y entonces sí sueltas un quejido largo, de moribundo, que se ahoga cuando el chofer prende el motor y el vehículo arranca rumbo al centro de la ciudad. (2020, párrs. 4 y 15)

Otra de las fronteras que se delimita y nutre a partir del fenómeno sonoro es el dolor. Al respecto, dice Gonzáles que: “Parra da cuenta del sufrimiento humano —individual y social— evitando con habilidad el riesgo de transformar a sus personajes en héroes sufrientes, cayendo así en la espectacularización del dolor humano” (González, 2017, p. 683).

En las tres narraciones podemos encontrar cómo el dolor no solo se describe con los gritos, sino también se acompaña por ruidos propios (el llanto y quejidos) y con sonidos externos de la naturaleza, que suman la violencia del espacio narrativo al espacio de acontecimientos y sentimientos intratextuales. Esto lo podemos ver en la narración “En la orilla”, con los gemidos de la mujer agonizante; en “Bajo la mirada de la luna”, con los sonidos de las peleas y las lamentaciones del regreso; y en “El pozo”, durante el avance del linchamiento:

El verdadero miedo sólo te entra realmen-

te cuando ya conociste un dolor insoponible y tienes la certeza de que lo vas a volver a vivir. Yo lo conocí esa noche, ahí, amarrado, con todo el pellejo al revés, con todo el cuerpo en carne viva, escuchando junto a mí un llanto de dolor que se mezclaba con el mío, con los gritos de mal agüero de los tecolotes y con los truenos de una tormenta que estaba por caer. (2009, p. 83)

Así, el fenómeno sonoro representado dentro de esta obra da muestra de invariantes eidéticas que contienen relaciones fundamentales con la naturaleza ontológica del mismo relato; incluso, con momentos claves relacionados con estados psicológicos y emocionales de los personajes. De esta forma, se anticipa y presenta una visión de mundo violento y desgarrado en el que cabe cierta esperanza, salvación o fuerza como *esencia invariable* que sustenta la cualidad intersubjetiva del proceso intencional; es decir, la operación fenomenológica de la sustantivación misma, según Husserl (1986). En “El pozo”, el sonido de quejas, gritos de ayuda, dolor y odio acompañan una acción desesperada contra el infortunio. Irrumpe la idea de morir y se muestra como la única oportunidad de salvación:

Fue el miedo el que me alumbró: froté la cuerda contra los nudos del tronco, contra la corteza, durante mucho tiempo, horas, mientras el otro se quejaba y pedía ayuda a media voz [...] Un día, cuando ya había perdido la esperanza y me resignaba con la idea de morir ahí, escuché golpes afuera. Luego asomó la cabeza de un burro

que se retiró de inmediato por el hedor. Entonces por instinto grité casi sin fuerzas: “¡Auxilio! ¡Ayúdenme por favor! [...] Ya sé que tú no tuviste la culpa. Piénsalo bien: tampoco yo la tenía. Además, si tienes suerte, el día menos pensado cualquier arriero escucha tus gritos... (2009, pp. 83, 86-88)

En el mismo tenor, esto se puede encontrar en el relato de “Bajo la mirada de la luna”, cuando el sonido es representación de cómo es posible hacer frente a la adversidad:

El sol subía, sus rayos nos zumbaban en la oreja igual que voladero de moyotes, pero nos sentíamos fuertes, llenos de ambición [...] La gente a los lados de la calle nos animaba y aplaudía como si supiera a dónde y a qué íbamos, mientras nosotros oíamos el ritmo firme de los pasos y nuestra respiración acompasada, regular [...] Es hora de la inauguración. Ponga la primera piedra y saque unas palabras de su ronco pecho. ¡Arrímense! Hubo chiflidos y aplausos. (2020, párrs. 8 y 12)

A modo de conclusión, lo sonoro en Parra responde al nivel enunciativo, al construir la línea narrativa y la conformación de los personajes como parte de la trama en la configuración del sentido. De esta manera, los diversos fenómenos sonoros se presentan acompañando, nutriendo y demarcando distintos espacios y nodos narrativos en donde la frontera o lo fronterizo conforman los acontecimientos, el espacio y la estructura psicológica de los personajes.

De igual manera, el uso del fenómeno sonoro ayuda a la conformación de la significación dentro de la propuesta eidética, al otorgar elementos que nutren una imagen clara de los distintos motivos de la condición humana, mostrados a partir de la frontera o lo fronterizo; por ejemplo, la vida y la muerte, la tranquilidad y la violencia, la justicia y la injusticia, entre otros.

Además, estos motivos de condición humana en la obra analizada de Parra refuerzan la sensación intuitiva del lector hacia una dimensión dolorosa en que se materializan y magnifican discursos de violencia, crueldad, inequidad y muerte, a partir de la voz de personajes pertenecientes a estratos sociales marginados, invisibilizados y violentados.

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, F. G. (2007). Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk en: Semiosis. Tercera época; vol. IV, 7. pp. 25-76
- _____(2011). La inclemencia del tiempo como estado de cosas y situación en el espacio poético de David Toscana en: Castillo García, Ma. Esther (coord.). Espacios. México: Eón, 2011, pp. 117-172
- _____ (2015). Roman Ingarden teoría literaria entre Husserl y Gerigk en: Antropos.
- Bolzonello, M. (2015-2016). La frontera en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/9548/832947-1191950.pdf?sequence=2>>
- De la Fuente González, M. Á. (1997). Las funciones de los títulos en la decodificación lectora. Tabanque: Revista pedagógica, (12), 185-202. <<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6158>>
- González, A.M. (2017). Narrativa de la violencia y testimonio del 'destierro' en los cuentos de Eduardo Antonio Parra. A. M. González Luna y A. Sagi-Vela González (dirs.) En Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica Milán: Ledizioni.
- González, A.M. (2021). Las fronteras del migrante. Movimiento y límite en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. Berlino: Peter Lang, 2019, pp. 673-684.
- Husserl, E. (1986). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Trad. de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ingarden, R. (1998). La obra de arte literaria. Trad. de Gerald Nyenhuis. México: Taurus.
- Parra, E.A. (2009). El pozo. Sombras detrás de la ventana. Ediciones Era. México.
- _____(2012). En la orilla. Luvina. <<https://luvina.com.mx/en-la-orilla-eduardo-antonio-parra/>>
- _____(2020). Bajo la mirada de la luna. Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura, año 12, No. 20, mayo 2020. <<https://circulodepoesia.com/2012/06/bajo-la-mirada-de-la-luna-cuento-de-eduardo-antonio-parra>>.
- Serrano, V. (2012). Voces de vida y muerte: el espacio sonoro en la obra de Carlota O'Neill. Anales de la Literatura Española Contemporánea, 37 (2) <<https://go.gale.com/ps/i.do?p=IFME&u=uan&id=GALE%7CA287748689&v=2.1&it=r>>
- Palaversich, D. (2002). Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7503/200211P53.pdf?sequence=2>>

**LITERATURA CON PASSWORD JAPONÉS. EL CASO DE HORACIO CASTELLANOS
Y GONZALO MAIER**

DRA. BERENICE RAMOS ROMERO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

RESUMEN

Los textos a modo de diarios, ensayos, apuntes personales crean un espacio donde la carga cultural adquiere un valor más dinámico, se abandona la creación estática para hacer ingresar en la narrativa grietas que permitan acciones reflexivas del acontecer mundial. Siguiendo esta línea, nos acercamos a la escritura de Horacio Castellanos Moya y Gonzalo Maier quienes emplean el encuentro con Japón en el formato viaje para manifestar, en sus discursividades, prácticas, hábitos, símbolos, signos lingüísticos que contribuyen a la construcción y renovación de la identidad. Con la propuesta de ambos autores observaremos que la narrativa de viaje nos permite ser partícipes de visibilizar tanto la heterogeneidad del yo como de la multiculturalidad y su complejidad en la geografía. Para los narradores de los textos que se presentan en este texto, el mundo se está redefiniendo mediante discursos que se expanden y que parecen derrocar los límites geográficos.

PALABRAS CLAVE: Narrativa latinoamericana, Estudios asiáticos, Orientalismo, Japonismo

SUMMARY

The texts as diaries, essays, personal notes create a space where the cultural load acquires a more dynamic value, the static creation is abandoned to enter cracks in the narrative that allow reflexive actions of world events. Following this line we approach the writing of Horacio Castellanos Moya and Gonzalo Maier who use the encounter with Japan in the travel format to manifest, in their discursivities, practices, habits, symbols, linguistic signs that contribute to the construction and renewal of identity. With the proposal of both authors we will observe that the travel narrative allows us to be participants in making visible both the heterogeneity of the self and of multiculturalism and its complexity in geography. For the narrators of the texts presented in this text, the world is being redefined through discourses that expand and seem to overthrow geographical boundaries.

KEYWORDS: Latin American narrative, Asian Studies, Orientalism, Japanism

Japón es un país con password, aquí todo tiene un código.

Juan Villoro

Si volvemos al punto de partida ¿querrá eso decir que el viaje ha terminado?

Danny Laferrière

Las historias que presento a lo largo de este artículo están íntimamente ligadas a una perspectiva donde los sujetos narrantes operan desde un desdoblamiento. Este consiste principalmente en evidenciar esa perspectiva, así como habitar en ese pliegue y visualizarse en él. Tal como lo dejó plasmado Ricardo Piglia en su texto *El último lector*: “[...] escribir y viajar, y encontrar una nueva forma de hacer literatura, un nuevo modo de narrar la experiencia” (2005, p. 115), Gonzalo Maier y Horacio Castellanos Molla generan en sus textos un universo donde todo lo que los rodea es a veces deslumbrante-irreconocible y en otras increíblemente cotidiano-predecible, pero todas las construcciones narrativas niponas que nos presentan son en pos de hacer evidente el interminable diálogo mediante el cual se conforma la identidad.

El investigador Ismail El-Outmani señala que:

En el léxico geográfico, Oriente es aquella parte del mundo que está situada al este de Europa y que se llama Asia, más concretamente Asia oriental, conocida también

como Extremo Oriente. Said señalaba que Oriente es, desde una óptica histórico-cultural, un producto de la fantasía occidental que ha mitificado lo oriental; mientras que Orientalismo ha sido ideológicamente hablando un mecanismo eficaz en manos del imperialismo occidental. Decir “Oriente” evocaba en Occidente sobre todo en los siglos XVII y XIX de un lado un espacio de fantasía, exotismo y erotismo y del otro un colectivo perezoso, impostor e irracional. (2006, párr. 5)

Previamente a los autores que mencionaré, existieron otros escritores latinoamericanos quienes, motivados por mandatos diplomáticos o por un interés periodístico, realizaron viajes y estadias al país nipón. Al regresar, incluyeron en la producción de su narrativa esas discursividades de las que habla Ismail El-Outmani: hablar de Japón desde el asombro, lo incomprensible, la admiración. En casos particulares, se apropiaron de formas literarias y sentidos simbólicos de la cultura japonesa. Por citar algunos ejemplos: José Juan Tablada¹, Enrique Gómez Carrillo², Oc-

1 Tablada viaja a Japón en 1900 financiado por el Ministerio de Fomento bajo el gobierno de Porfirio Díaz. Las crónicas de ese viaje se publicaron en el libro *El país del sol* (1919). A partir de 1919, el escritor comienza a explorar la estética del haiku y será el precursor de dicho tipo de escritura en América Latina. *Hiroshigué* (1919) es el primer libro donde funde la estética nipona y mexicana.

2 Gómez Carrillo realiza su viaje a Japón en 1905. Las crónicas de esa visita son compiladas en los libros *De Marsella a*

tavio Paz³, Jorge Luis Borges⁴, Arturo Usler Prieti⁵, Matías Serra Bradford⁶, Martín Caparrós⁷ y Juan Villoro⁸. Aunque la novelista Teresa de la Parra⁹ no estuvo presencialmente allí, quisiera mencionarla aquí debido a la reconstrucción literaria que realizó de Kioto tan solo empleando las cartas enviadas por su hermana, María de la Parra, mientras esta realizaba un viaje por Asia.

“Toda frontera es palimpsesto”. El viaje de Horacio Castellanos Moya

No soy árbol ni planta; me dieron mente, piernas y un planeta.

Horacio Castellanos Moya

Si bien la obra de Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957)¹⁰ se ha instalado en el re-

Tokio (1907), *El alma japonesa* (1907) y *El Japón heroico y galante* (1912).

3 El autor mexicano vivió en Japón entre 1952 y 1953, por petición del gobierno mexicano. Además de hacer prolífico su trabajo en poesía, incluyendo las formas del tanka y el haikú, Paz reflexionó a través de distintos ensayos sobre la literatura y la cultura japonesa, la mayoría de ellos compilados en su libro *Las peras del olmo* (1957). Por otra parte, colaboró en la traducción al español de la obra del poeta Matsuo Bashō.

4 Tras su viaje por Japón, en 1980, Jorge Luis Borges dedica un par de conferencias donde aborda los tópicos de la imaginación e intuición. Para ello utiliza de ejemplo las siete ciudades que visitó durante su estadía en el país nipón: Tokio, Yokohama, Kioto, Nara, Ise, Toba y Nagano.

5 El escritor venezolano Arturo Usler Prieti realizó un viaje a Kioto en 1971. Sus crónicas culminaron en el libro *La vuelta al mundo en diez trancos* (1971).

6 El crítico Matías Serra viajó a Japón en 1999. A partir de esa visita comienza a preparar su libro titulado *Diario de un invierno en Tokio* (existe una primera versión publicada en un blog, en el año 2009; en 2020, la editorial española Minúscula publicó una versión extendida). Por otro lado, en gran parte de sus textos se puede observar una manifestación recurrente de su interés por Japón.

7 Martín Caparrós permaneció un mes en Japón, en el 2002. Durante esa estadía desarrolló un texto donde reflexiona sobre la arbitrariedad de los idiomas. El título es “Niponas” y fue publicado hasta el 2009.

8 El ensayista mexicano Juan Villoro visitó Tokio y Kioto en el año 2009. Su primer texto relacionado con este país fue el ensayo “Arenas de Japón” (2009), al que le continuó la novela: *Forward, Kioto* (2010). Sin embargo, en el 2004, Villoro había publicado *El testigo*, novela de ficción archivística por la cual se le otorgó el premio Herralde; la historia está poblada de escenarios japoneses y tiene de trasfondo la relación del gobierno mexicano con la política asiática.

9 La novelista Teresa de la Parra publicó su novela *Por el Lejano Oriente* en 1982.

10 Horacio Castellanos Moya nació el 21 de noviembre de 1957 en la ciudad de Tegucigalpa, Honduras; sin embargo, a la edad de cuatro años, él y su familia se establecieron en El Salvador, hasta el año de 1979. Estudió literatura en la Universidad de El Salvador, pero desertó y comenzó una ruta de viaje bastante aleatoria: radicó en Canadá, Costa Rica y México. Es en este último país donde comienza con mayor ímpetu su trabajo periodístico y allí escribió su primera novela, *La diáspora*, novela con la cual obtiene el premio “José Simeón Cañas” otorgado por la Universidad Centroamericana. En 1997 publica su novela *El asco: Thomas Bernhard en El Salvador*, pero debido a los temas políticos que tocaba en su texto tuvo que cambiar nuevamente de residencia, mudándose así a España (1991) y posteriormente a México (2001). A partir de 2004 y 2006 vivió en Fráncfort y durante el año 2009 fue investigador invitado en la Universidad de Tokio. Actualmente reside en Estados Unidos, donde es profesor en la Universidad de Iowa y es columnista en la *Sampsonia Way Magazine*. Además del premio mencionado, en 2009 ganó el XXVIII Northern California Book Award por su novela *Insensatez*. En el año 2014, recibió, en Chile, el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas. Cuenta con innumerables publicaciones, en novela: *Baile con serpientes* (1988), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén*

conocimiento de la crítica literaria como un proyecto categorizado dentro de la “cultura de la memoria” (Huysse, 2002, p. 16) y, particularmente, una memoria articulada por episodios traumáticos de violencia, durante la última década ha develado su fascinación por el acontecer literario y cultural japonés. Este interés se gesta mientras el autor recorre una librería en la Ciudad de México, en el año de 1982, y se encuentra con un “pequeño libro de un autor que nunca había oído mencionar”. El libro es *La captura* (1957) de Kenzaburo Oé. A partir de ese momento, el autor japonés será un descubrimiento que lo hará sentir orgulloso, por considerarlo una narrativa extraña en su condición de “lejana”, y que lo guiará a descubrir otros autores japoneses, tales como Yasunari Kawabata y Yukio Mishima. Aunque Castellanos Moya era un aficionado de Oé, es hasta que lee el discurso pronunciado por Kenzaburo Oé al recibir el Premio Nobel de Literatura (1994), en Estocolmo, cuando desarrollará un trabajo narrativo similar al del autor japonés. Declara el propio Castellanos:

Me encontraba en un momento de perplejidad respecto de mi propio proceso crea-

tivo: acababa de descubrir que, si bien la constante de mis ficciones seguía siendo historias de seres desequilibrados en sociedades violentas, en las dos últimas novelas comenzaron a aparecer –sin que yo tuviera mucha conciencia de ello al escribirlas– personajes de una textura distinta, cuya relación con la vida no estaba regida por una actitud de violencia y rechazo, sino por cierta tolerancia y aceptación. Me preguntaba si no estaría entrando en una situación de crisis, de agotamiento del tema de la violencia debido a mi prolongado alejamiento de las sociedades centroamericanas que yo retrataba, cuando en esas sociedades el crimen continuaba rigiendo a los hombres. Fue en esa situación de perplejidad en que las ideas de Oé despertaron mi curiosidad y me llevaron a la conclusión de que *ahí había una veta que explorar*, un terreno desconocido en el que yo apenas había asomado la nariz, y que si en ficciones solo había violencia sin curación, era porque yo procedía de una sociedad en la que imperaba la violencia y la impunidad. (Castellanos, 2011, p. 130)

Ese primer acercamiento a la narrativa ja-

ustedes (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Moronga* (2018); en cuentos: *¿Qué signo es usted, niña Berta?* (1981), *El gran masturbador* (1993), *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), *El asco. Tres relatos violentos* (2000), *Indolencia* (2004) y *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009). El autor salvadoreño también ha publicado poesía, entre sus publicaciones encontramos: *Poemas* (1978), *La margarita emocionante (seis poetas)* y participó en la antología *Cinco poetas hondureños* (1981). Por otra parte, encontramos la publicación de ensayos que oscilan entre el trabajo periodístico y la no-ficción: *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias* (2010), *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos* (2011), *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya* (2015) y *Envejece un perro tras los cristales. Cuaderno de Tokio seguido de Cuaderno de Iowa* (2020). En el volumen *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, el autor advierte que el inicio de su narrativa biográfica está relacionada con los acontecimientos de violencia en El Salvador: Distingo una ruta, la del origen, cuyo surco marca las primeras tres décadas de mi vida: la violencia. Mi primer recuerdo, lo más atrás que puedo hurgar en mi memoria, es un bombazo que destruyó el frontispicio de la casa de mis abuelos maternos” (Castellanos, 2010, p. 32).

ponesa halla una especie de consolidación intelectual en el año 2008, cuando Horacio Castellanos Moya es invitado por el traductor Ryukichi Terao a pasar una temporada en Japón. La justificación para dicha estancia es el estudio de la obra de algún autor japonés; la recomendación de Terao es que indague un tema relacionado con la violencia y que aplique a un programa de la Fundación Japón¹¹. El autor salvadoreño organiza su vida en Pittsburgh, Pensilvania; decide trabajar la obra de Kenzaburo Oé y el 7 de julio del 2009 llega a Japón, donde residirá durante seis meses.

En ese periodo, Castellanos crea dos textos de manera simultánea: el primero, el ensayo “La senda de Kenzaburo Oé: del shock a la aceptación” (2010), texto que justifica la estancia en el país nipón; y, el segundo, un diario de su residencia en Tokio, que se publicó por primera vez en la casa editorial chilena Hueders bajo el título *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya* (2015). En 2020, Horacio Castellanos explota la idea de la otredad oriental y los desplazamientos geográficos, publicando con la editorial Random House *Envejece un perro tras los cristales. Cuaderno de Tokio seguido de Cuaderno de Iowa*¹².

Cuaderno de Tokio es el diario que escribe Horacio Castellanos Moya durante su visita a Tokio. Este texto es el producto de una escritura que duró seis meses, donde el narrador nos relata su día a día. A través de 309 breves entradas conocemos las actividades del escritor, sus frustraciones, extrañamientos, cuestionamientos y fascinación con respecto a ese otro oriental. A partir de este diario de viaje, el autor construye una narración donde muestra un recorrido emotivo que lo lleva a reflexionar sobre la identidad, los límites en los paseos turísticos, la rigidez y distancia entre culturas.

Comenzando con las similitudes paratextuales que se hallan entre la obra de Castellanos Moya y la literatura nipona, me parece necesario señalar los títulos de sus dos publicaciones más recientes: *Cuaderno de Tokio* y más tarde *Cuaderno de Iowa*. Ambos títulos establecen un guiño a la obra de Kenzaburo Oé –por quien ya he señalado, el autor salvadoreño tiene un marcado gusto literario– y en especial a su novela *Cuaderno de Hiroshima*, un híbrido entre diario y correspondencia. En el ensayo “La senda de Kenzaburo Oé: del shock a la aceptación”, Horacio Castellanos emite una declaración donde él mismo trata

11 Leemos hacia el final de *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya*: “NOTA Estos apuntes fueron escritos entre el 7 de julio de 2009 y el 5 de enero de 2010, cuando viví en Tokio gracias a una beca otorgada por la Fundación Japón, con apoyo de la Universidad de Tokio. Agradezco a quienes hicieron posible mi estadía, en especial a Ryukichi Terao” (2015, p. 84).

12 *Cuaderno de Iowa* fue escrito entre el 2011 y el 2016, mientras el autor era profesor en Estados Unidos. Aunque el título encierra un significativo vacío (Iowa), le permite al autor retomar consideraciones ya narradas en *Cuaderno de Tokio* con relación a la transformación de la identidad y los cambios escriturales que se dan cuando se dialoga con distantes culturas y se habita en distintos puntos geográficos, tal como resume en el día 9 de su diario: “(9) La idea que tienes es contar cómo te convertiste en lo que te has convertido. Ir de delante para atrás: cómo te convertiste en profesor de escritura creativa, cuando considerabas que tratar de enseñar a escribir literatura era una tontería; cómo terminaste viviendo en los Estados Unidos, un país que antes despreciabas. Ésa es la idea” (2020, p. 113).

de establecer vínculos que lo ligen a la narrativa e incluso a la forma de vida del autor japonés. En la siguiente reflexión amplia, el autor inscribe similitudes de vida migratoria, limitaciones lingüísticas y hasta de mercado editorial con el autor de *Una cuestión personal*:

Pero tal vez pueda mencionar una pequeña “correspondencia” con Oé. En *Cartas a los años de nostalgia* (1987) y en más de una entrevista, Oé ha abordado con brevedad su experiencia mexicana, los seis meses que a mediados de la década de los setenta vivió en la calle Insurgentes, sin hablar una palabra de español, impartiendo seminarios sobre cultura japonesa en el Colegio de México, con el apoyo del experto argentino Óscar Montes, el mismo que tradujo el librito del que hablé el principio de este texto (*La captura*) y que le consiguió editor en México. Yo viví seis meses en Tokio, sin hablar una palabra de japonés, y mi estadía hubiera sido imposible sin el apoyo de un experto en literatura latinoamericana, Ryukichi Terao, también graduado del Colegio de México, quien tradujo una de una de mis novelas y le consiguió editor. Es una pequeña y curiosa correspondencia. (2011, p. 159)

La adscripción a la figura de Oé no lo abandona en su estancia en Tokio; por el contrario, el vínculo se resalta aún más. Durante los primeros días de ese viaje, el autor comienza a cuestionar sus propias prácticas de escritura y concluye de forma satisfactoria, aunque incómoda: “Como con calzador empiezo a entrar en el mundo de Kenzaburo Oé” (2011, p. 18).

Más allá de buscar y encontrar similitudes con el escritor japonés, Horacio Castellanos vislumbra en su texto los conflictos culturales, sígnicos y sociopolíticos a los cuales se enfrenta constantemente el sujeto migrante y el sujeto turista en su construcción y reconstrucción identitaria. Bajo tal óptica, el autor-personaje nos ofrece su primera impresión de Japón como un espacio otro, donde la percepción de este país, desde la visión latinoamericana, es marcada como distinta, como “una masa amorfa, de rostros y nombres desconocidos, rótulos abigarrados y signos incomprensibles” (2015, p. 9). Si bien el narrador se niega y antepone que no se permitirá la comparación entre una latitud y otra, en su escritura siempre hay matices donde se visibiliza la percepción de lo extraño y nociones de otredad. En su primera mañana en Tokio monologuiza: “Otro propósito: no comparar, nada más empaparme de impresiones sin comparar. La oportunidad: formar al observador, hacerlo crecer” (2015, p. 9).

La experiencia del autor-narrador le sirve para mostrar en su narrativa distintas posturas que apoyan, refuerzan y modifican la articulación de la identidad. La/el lector/a de la obra puede encontrar nociones de pertenencia, exclusión y de otredad. Entre esas diversas posturas hallamos, por ejemplo, el siguiente pasaje:

Esta ciudad es una tentación continua: las colegialas adolescentes visten como uniforme unas minifaldas provocadoras [...] que dejan al aire piernas tentadoras, motivo de ansiedad para el viejo libidi-

noso que algunos llevamos dentro. [...] R me advierte que la ley es tremenda, que por nada del mundo se me vaya a ocurrir tocarle las nalgas a una niña en el metro. (2015, p. 12)¹³

Aunque la cita referida pudiera crearnos una sensación de desprecio por lo narrado, me parece pertinente señalarla porque en el texto hay un cambio en el autor. El pasaje citado ocurre en el día doce, pero hacia la mitad de la estancia el narrador redacta: “Te has traicionado tanto que ya no sabes quién eres. Lo que fuiste está perdido y lo que eres no lo reconoces” (2015, p. 61). No puedo apartarme de señalar que el cambio me parece favorable: resulta positivo leer a un Horacio Castellanos que, al saber de las sanciones otorgadas por el sistema nipón ante las agresiones físicas a las mujeres, desista de esa actitud y cuestione el no reconocer en él más que el sistema educativo permisible latinoamericano, en el que creció y vive, una sociedad que –como bien señala el mismo autor– “ha convertido el crimen en su principal valor, de ahí vengo” (2015, p. 55). Así, estas pugnas culturales y choques educativos muestran cómo la identidad es un constructo que está en constante cambio.

En este sentido, observamos cómo la identidad del narrador sufre un proceso de transculturación, donde se evidencian las

complejidades culturales con relación a las interacciones sociales. Sabemos que este proceso de transformación surge cuando un sujeto entra en contacto en el espacio de la cultura dominante y cuando se logra una reinención de la diferencia que lo aislaba de la misma. Una situación que pone de manifiesto esta perspectiva en la narrativa de Castellanos Moya es la siguiente reflexión, que realiza casi al final de su viaje:

Leo en una revista mexicana el artículo de un colega en el que afirma que muchos japoneses usan tapabocas de gasa para protegerse de las alergias primaverales. *Una verdad a medias*. Los usan en todas las estaciones, y desde el momento en que salen a la calle, como protección ante los gérmenes, es cierto, pero en especial como gesto de respeto para no contaminar con sus propios virus a los otros. *La obediencia y el respeto son el pegamento de esta cultura*. Prueba de ello es que yo también me he disciplinado: ahora que padezco esta gripe salgo a la calle embozado. (2015, p. 70. *El énfasis es mío*).

Con la cita anterior reconocemos a un viajero que está situado entre dos mundos. De forma consciente –y en otras tantas, inconsciente–, media de manera constante entre dos culturas, entre dos códigos de convivencia distintos. En este sentido, la identidad de

13 La figura de la colegiala en el país nipón parece ser una imagen constante que no pasa inadvertida. En su texto “Niponas”, el escritor Martín Caparrós también hace mención al aspecto de estas niñas, asociándolas a un poder erótico. Subraya el propio Caparrós: “Responden, revolotean, abundan. Colegialas vestidas de marineritos que son el non plus ultra del erotismo japonés. Colegialas vestidas de marineritos: lo que está cerca de ser una mujer sin ser una mujer. Una mujer, supongo, debe serles algo de temer. Por eso, me apresuro, la idea de la geisha: todo ese poder a su servicio –por definición, por tradición a su servicio” (2009, párr. 42).

este viajero se halla en permanente construcción debido a las distintas –y nuevas– situaciones sociopolíticas bajo las cuales se desplaza y a su vez, de forma permanente, se encuentra descifrando el “imperio de los signos”, lo que lo posiciona en la necesidad de reconstruirse una autoimagen: *me he disciplinado ... salgo... embozado*. Ante la porosidad de la identidad resulta evidente reconocer en este viajero a un sujeto posmoderno que, como establece Zygmunt Bauman en el movimiento de la ciudad contemporánea, huye de la idea de identidad:

I propose that in the same way as the pilgrim was the most fitting metaphor for the modern life strategy preoccupied with the daunting task of identity-building, the stroller, the vagabond, the tourist and the player offer jointly the metaphor for the postmodern strategy moved by the horror of being bound and fixed. (Bauman, 1996, p. 25)

A través de *Cuaderno de Tokio* conocemos la reflexión del narrador sobre lo complejo que resultan los paradigmas de las estructuras culturales y la articulación de la identidad. Hacia los días finales de su estancia, en el día 286 se lee a un personaje que ya no opera con el mismo ánimo del primer día: la actitud de no comparar una cultura con otra, de absorber nuevas formas y prácticas, de olvidarse de corregir comportamientos que otros señalan de él y que a él mismo no le gustan, se va disolviendo.

Aunque dentro del texto se presentan guiños de introspección a la propia escritura, también pareciera que estos autojuicios del escritor sobre su proyecto literario le permiten dejar una huella sobre la imposibilidad de desprenderse de la identidad latinoamericana: “No importan tus propósitos. No importa dónde estés. No logras salir de ti” (2015, p. 78), dice el narrador. De acuerdo con Abril Trigo, el migrante siempre sufre una fractura de identidad, la cual puede generar “una experiencia traumática del tipo acumulativo cuyos efectos, no siempre visibles, promueven una crisis radical de la identidad” (2000, p. 273). Es precisamente en este periodo de crisis cuando el viajero comienza a redactar entradas en su diario donde metaforiza su sentir emocional y de proyecto creativo con el espacio que habita. Para él, Tokio es una “gran ciudad donde todo lo personal es a escala bonsái, como si la intención fuera hacer al hombre cada vez más pequeño” (2015, p. 15). En Japón ve todo a escala reducida, lo que necesariamente lo lleva a sentenciar sobre su escritura: “Escribes como si estuvieras preso en una pequeña celda. Tienes que buscar las posiciones más insólitas para poder escribir. Y lo haces sin comodidad. Tu escritura será reflejo de ello” (2015, p. 15).¹⁴

En la entrada 172 del diario el personaje autoficcional evidencia la coexistencia de naciones: se excusa y asimila:

Esta mañana, pese a la resaca, salí muy

¹⁴ Este tipo de comparativa entre la escritura y el universo minimalista nipón también lo hallamos presente en la novela *Bonsái*, de Alejandro Zambra. El autor chileno lo señala así en el siguiente fragmento: “Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es como cuidar un bonsái” (2006, p. 87).

temprano hacia las oficinas de migración –la mejor hora, según yo, para tramitar una visa de salida múltiple. Tomé la línea Yamanote. Era la hora pico. Nunca había visto tanta gente ni había ido tan apretujado en un tren en Tokio, como si hubiese estado en la estación Pino Suárez de la Ciudad de México a las seis de la tarde, aunque sin el tufo ni los carteristas. (2015, p. 49)

Pero más allá de comprender que la idea de nación rebasa la noción de frontera, experimenta y pone en evidencia la pluralidad de identidades que conforman al yo. No es que el Castellanos Moya autoficcional se halle confundido, sino que una acción (la aglomeración) le evoca un recuerdo espacio-temporal y le hace reflexionar sobre la resignificación de los límites geográficos. Combinando acontecimientos y paisajes de la Ciudad de México con la megalópolis japonesa desde su óptica de salvadoreño (viaja con un pasaporte que lo encasilla bajo una nacionalidad) es que nos muestra lo inestable de la identidad. En este pasaje desafía la construcción del otro “extraño” y nos relata acciones que, aunque pueden ser mecánicas, se producen en entornos que no son ni desconocidos ni distantes. A este respecto, son pertinentes las palabras de Daniel Noemi, quien ve en lo fronterizo una grieta donde se habilitan y “coexisten historias, realidades, tiempos, y más fronteras”; además de señalar que “toda frontera es palimpsesto”, es decir, “una memoria que se construye con cada recorrido, con la trayectoria de cada uno de los cuerpos que la

atravesan y que son, a su vez, atravesados por ella” (2016, p. 199).

La otredad en *Cuaderno de Tokio* es también expuesta a través de lo espacial y de los productos mercantiles. La extrañeza del personaje ante objetos de uso cotidiano, diferentes al que se les da en su país, los dota incluso de características humanas:

Muchos inodoros en Tokio parecen butacas de piloto de avión, con un implicado control de mandos en su brazo. He inquirido sobre el por qué de ello. Me explican que son inodoro y bidé al mismo tiempo, y que los mandos sirven para controlar la temperatura de la taza, y la presión y la altura del chorro de agua. Mucha gente sufre de hemorroides en este país y por eso los inodoros inteligentes pueden encontrarse en la mayoría de los sanitarios públicos. Me pregunto si en estas islas las hemorroides han desarrollado la inteligencia o viceversa. (2015, p. 18-19)

Otro pasaje donde Horacio Castellanos Moya desafía la percepción de que Japón es totalmente diferente o distante es aquel donde expone que la globalización ha logrado permear en los territorios más tradicionalistas. Durante una visita del personaje a Hiro-o para conocer la Biblioteca Metropolitana de Tokio, se hace una descripción del típico parque japonés: árboles frondosos, estanques con peces rojos, *torii*¹⁵; pero de repente la narrativa se interrumpe con la abrupta instalación de “un café estilo parisino, con las sillas de

15 Puertas tradicionales que sirven para señalar a un templo sintoísta.

cara a la calle. Zona de occidentales” (2015, p. 37). La presencia de una simulación de barrio francés nos hace notorio el interés de los países asiáticos de ser vinculados al resto del mundo. Crear un desplazamiento de lo japonés para permitir la coexistencia con lo occidental necesariamente hace pensar que Japón no es más un país distante. Los días narrados por Horacio Castellanos, a través del formato diario, nos subrayan un acontecimiento que es pertinente dejar asentado: Japón no es un objeto inerte ni pasivo. La configuración que desde Occidente se tenía de ese “otro” oriental obedece a una construcción deseada, un deseo que comenzó a cuestionarse desde 1978 con las tesis de Said.

Si bien, como he mencionado hasta ahora, la posibilidad de habitar un país que parecía impenetrable es posible y placentero, también es cierto que existen barreras que no permiten comprender del todo a una sociedad. El sujeto narrante sí convive: “Noche de cervezas en Nakano. Me encantaron los pasajes atiborrados de pequeños bares” (2015, p. 41); adopta prácticas y costumbres propias de los lugareños sin que esto lo inquiete y/o perturbe: “Con disciplina de samurái aprendo a lavar cuidadosamente cada lata, botella o recipiente antes de tirarlos al tarro de la basura” (2015, p. 25); pero la barrera lingüística le hace saber que no puede ir más allá, y si como señala la máxima heredada por Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (1987, p. 143), el mundo de este viajero se ve reducido. Esto se advierte en afirmaciones como: “Pasa un auto, a vuelta de rueda, con un altavoz desde

el que repite un mensaje. Yo no entiendo una sola palabra. La catástrofe podría caerme encima sin que me entere” (2015, p. 16); “A diario debo salir a comprar comida. Y no dejo de lamentarme: lo que podría degustar si conociera el idioma” (2015, p. 23); “Ciertas percepciones no pueden ser mencionadas, no pueden ser alcanzadas por las palabras. El intento de nombrarlas es inútil” (2015, p. 17).

A través de *Cuaderno de Tokio*, Horacio Castellanos Moya reescribe el Japón imaginario de la narrativa ficcional con descripciones que se apartan de ser idealizadas y simplistas, al modo de un panfleto destinado para el turismo, y nos muestra un Japón real, un Japón cotidiano, descrito también desde la óptica desde los mismos japoneses. Por mencionar un ejemplo: “‘Es fake’, comentó R, ‘a las verdaderas no se les encuentra en la calle’” (2015, p. 44); este comentario lo realiza una amiga japonesa del autor cuando Castellanos se queda mirando a una mujer que es aparentemente una geisha. Lo interesante de esta entrada en el diario es que nos permite detenernos en lo complejo de las simulaciones y en el desconocimiento que experimentan los turistas en el país oriental: sin la intervención del comentario de R, la visión de Castellanos sería otra y, por lo tanto, la entrada de ese día (día 151) sería de una variación errónea, de “representaciones sobre representaciones” (Augé, 2008), deslizando de esta manera lo real.

La estrategia del diario, empleada por Castellanos para narrar su estadía en Tokio, sirve de manera exponencial, y va *in crescendo* para mostrar las fronteras (lingüísticas y geo-

gráficas) y diferencias entre las culturas, el género, la educación y la raza. Así, a través del narrador, conocemos un Japón de lo real, cada vez menos idealizado y que se corresponde en menor medida con lo leído, visto y escuchado desde América. *Cuaderno de Tokio* es la narración de un proceso de reconstrucción identitaria.

¿Cómo hablar de Japón sin hablar de Japón? El viaje lingüístico de Gonzalo Maier

Antes de significar algo, el lenguaje significa para alguien.

Jacques Lacan

En su ensayo “Triunfo y ruptura de la escritura burguesa”, Roland Barthes indica que para un lector moderno “la impresión de variedad” resulta más interesante y fuerte en tanto que reconoce en la lengua empleada estructuras inestables, una sintaxis libre y un incremento del vocabulario (2011, p. 45). Desde esta óptica barthesiana, pretendo mostrar el trabajo de Gonzalo Maier¹⁶ en relación con la literatura japonesa. En distintas partes de su obra, el autor chileno destaca percepciones en torno al sistema cultural de Japón que necesariamente liga al de la palabra. La introducción de vocablos correspondientes al idioma japonés opera desde un criterio de doble fun-

cionalidad: utilidad y deseabilidad (Bauman, 2007). Por un lado, la utilidad está ligada a que el uso del significante japonés permite describir acontecimientos que no engloban ni tienen un signo (palabra) que pueda describir una acción en la lengua nativa; por tanto, se recurre al uso del extranjerismo para señalar lo que se pretende decir. En el caso de la deseabilidad, existe una manifestación de mostrar una alta cultura, un ejercicio de refinamiento que engloba la propuesta estética del autor: hacer mínima la distancia lingüística y cultural con respecto a Japón.

Este ejercicio de citación lingüística lo hallamos en algunos relatos de sus obras *El libro de los bolsillos* (2016) y *Hay un mundo en otra parte* (2018), mismos que presentaré a continuación.

En el apartado titulado LIBROS de la obra *El libro de los bolsillos*, el autor expone un primer acercamiento con lo japonés destacando la facultad referencial y lingüística que poseen estos para describir y nombrar situaciones innominables. El narrador advierte de los japoneses que “lo han previsto todo” y bajo ese quehacer abarcador han creado palabras para nombrar actividades cuyo significante no existe en el registro de otras lenguas. Acorde con eso, Maier invita a la comprensión de ese nuevo vocablo relatan-

16 Gonzalo Maier nació en Talcahuano (Chile), en 1981. Obtuvo un doctorado en Arte en la Universidad Radboud, de Holanda. En su tesis doctoral abordó principalmente el tema de la ironía. Se desempeña como académico y columnista en el diario chileno Las últimas noticias. En el año 2000 publicó su primera novela, titulada *El destello* (LOM Ediciones). Es hasta el año 2011 cuando aparece su segundo trabajo con la misma casa editora, *Leyendo a Vila-Matas*. A partir de 2015 comienza una publicación más continua de su obra bajo la editorial barcelonesa Minúscula, publicando así *Material rodante* (2015), *El libro de los bolsillos* (2016), *Otra novelita rusa* (2019) y *Leer y dormir* (2021). En 2015 aparece *Todos los mundos posibles: una geografía de Daniel Guebel*, un trabajo de investigación-ensayo coeditado junto a Birgitte Adriaensen. En 2018, publica en Literatura Random House, *Hay un mundo en otra parte*.

do una imagen propia. Imagen que dota de estereotipos, los cuales no se distingue si los introduce para acercarse a sus lectores a una idea de sistema cultural alimentado históricamente por los distintos *mass media* y facilitar la comprensión (aunque con ello corra el riesgo de reforzar el estereotipo)¹⁷; o bien, porque también para el mismo narrador es la única forma de concebir esa imagen percibida. Leemos:

Los japoneses, que lo han previsto todo, tienen una palabra para ese acto romántico de leer de pie en una librería. Leer con calma, quiero decir. Le dicen *tachiyomi* y, si hay una palabra, también existe un mundo. De hecho basta levantar tímidamente la vista para caer en cuenta de que en cualquier quiosco o librería tokiota hay tipos delgados –siempre son flacos– leyendo de pie, muy concentrados y, como si fuera poco, dispuestos a dejar el libro otra vez en el estante que lo tomaron, con las hojas bien estiradas y todavía con olor a nuevo. (2016, p. 90-91)

Tachiyomi es una palabra que articula la experiencia percibida y sentida: “Visto desde

acá, ese mundo de lectores fieles, apasionados y con buenas piernas resulta pintoresco e intrigante” (2016, p. 90).

Como resultado de la mezcla lingüística y percepción cultural, Gonzalo Maier construye en su propuesta literaria un espacio dialógico con la identidad nipona. Al preservar palabras heredadas de la identidad cultural japonesa e insertarlas dentro de una estética narrativa arraigada en lo latinoamericano, fractura la gramática literaria para hacer crecer la semanticidad, logrando así la rearticulación total de la estructura cultural propia. Se puede señalar, entonces, que la escritura de Maier está operando dentro de lo que para los estudios transculturales se reconoce como *plasticidad cultural*¹⁸.

Páginas más adelante, el escritor vuelve sobre el ejercicio de introducir vocablos en su relato para sostener un tema que no tiene nombre en el idioma español. Así lo marca en el siguiente pasaje del cual me permitiré realizar una lectura exhaustiva, debido a que encuentro en él distintos planteamientos y complejidades del tema japonés propuestas por el autor. El fragmento es el siguiente:

¹⁷ En otro de los relatos que contiene *El libro de los bolsillos*, Gonzalo Maier vuelve a referirse, aunque en menor extensión, al tema de lo japonés, reforzando estereotipos tales como asociar lo minimalista al imaginario nipón. Así se advierte, en “MANOS (DE OTRO)”: “Medianoche. Punta Arenas. Invierno. Las calles estaban llenas de pequeñas montañas de hielo que sobrevivieron a la gran nevazón –“el feroz invierno blanco”, decían en las noticias de la tele, mientras mostraban camiones congelados y ovejas muriendo de frío–, que recién daba una tregua. Hace solo unos días, y como si esa ciudad fuera la instalación de un artista conceptual japonés, todo era minimalista que apenas quedaba lugar para la vida y yo miraba por la ventana angustiado, rezándole al padre Hurtado para que de una vez por todas dejara de nevar y de llover y si no era mucho pedir, para que también desapareciera el viento, pues ya había comprado las entradas para el concierto” (2016, p. 109. *El énfasis es mío*).

¹⁸ El crítico Ángel Rama señala que este concepto se debe a que “los artistas no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas localizaciones dentro de ella” (1989, p. 13).

El bloqueo del lector, en cualquier caso, no tiene relación directa con la capacidad para comentar o hablar de libros, ni mucho menos con las ganas de salir a comprarlos. De hecho, los japoneses tienen otra palabra hermosa que también revela un mundo *tsundoku*. En ideogramas japoneses se escribe –al menos según Twitter, donde se ha vuelto relativamente famosa– así: 積ん読 y remite al acto de comprar libros, no leerlos y –no bastando con eso– apilarlos en cualquier rincón de la casa. Sobre la mesa de la tele, en el velador o en esos muebles de la cocina donde uno nunca encuentra el batidor que buscar. Ahí están los libros. Uno arriba de otro. (2016, pp. 93-94)

En primer lugar, se puede advertir que estamos frente a un lector de época. Un lector que se desplaza y salta entre distintos espacios de lectura: del libro (físico y electrónico) al Internet y viceversa. Asimismo, la acumulación del narrador se hace metáfora de la propia identidad. El glosario japonés que maneja el autor y el crecimiento de este con cada nueva palabra nipona conocida nos habla de un sujeto cuya identidad lingüística está en crecimiento y que valida la sofisticación del sujeto hablante. En la escritura de Gonzalo Maier se afirma la seguridad de que el lenguaje es una materialidad que conforma a los individuos, que los dota de identidad. La intervención de significantes extranjeros nos advierte el dinamismo bajo el cual está expuesta la conformación de esa identidad.

Por otra parte, observamos que las palabras se pueden robar y corromper en su uso,

asunto que poco le interesa al ejecutar su propuesta escritural. Sin embargo, es capaz de evidenciar que la imagen de las palabras –los ideogramas en el caso de los japoneses– sí pueden sufrir alteraciones y que el cuestionamiento sobre estas pocas o nulas veces suelen ser revisadas. Esto me lleva a proponer que el uso de palabras japonesas por parte de Gonzalo Maier no establece ningún vínculo ni interés con los estudios sobre traducción. No interesa al autor, en ningún nivel, hacerse cargo de la búsqueda de una traducción para la palabra que quiere emplear. Lo que en realidad interesa en su narrativa es mantener el significado, cuestión que resulta ser aún más compleja debido a que sabemos que, al ser arbitrarios, desde la teoría del lenguaje la palabra y el signo fonético hacen al significado poco estable y varía en relación con el contexto donde se emplea. En este sentido, la propuesta escritural del autor chileno desafía la lógica lingüística, al trasladar al castellano una palabra con el valor significativo de otro contexto cultural.

Aunque la narración se desplaza con asombrosa rapidez de un registro anecdótico a otro, el vocabulario –la nueva acepción: *tsundoku*– le confiere al resto del texto una total cohesión. Es como si ese vocablo introducido funcionara a modo de huella indeleble, como un sello o una marca de agua. Leo –y propongo una lectura similar– el siguiente párrafo que continúa en el relato, y me imagino un texto así:

Al fin de cuentas, cuando se compra un libro se paga por una promesa o una ilusión como cualquier otra, y la de los libros

es siempre la misma: que ya tendremos tiempo, que tarde o temprano los problemas desaparecerán por arte de magia y nos despertaremos en una hamaca todavía jóvenes, hermosos, bronceados, con la vida por delante y una novela entre las manos. Al final, me digo, compramos libros para desafiar a la física y confirmar que mientras más alta sea la pila que hay en casa, más tiempo tendremos para leer. (2016, pp. 95-96)



La astucia lingüística de una palabra permite generar la escritura de párrafos que subrayan la definición en sí misma del extranjerismo introducido. El resto del relato se articula como una paráfrasis del vocablo implantado, una paráfrasis que no renuncia a su significación. Y subrayo el uso de la palabra *implantado* porque, precisamente, pareciera que la propuesta de Maier es instalar en nuestro vocabulario e imaginario esos signos junto con su semántica. Es cierto, la palabra no se duplica en el relato, pero a largo de todo el texto se habla –sin “hablar”– de ella.

Más adelante en el mismo libro, Gonzalo Maier habla del acto de bailar como un estado de presunta libertad y un aspecto lúdico en momentos de trabajo, pero nos advierte que ese estado solo es fascinante en la medida en que ocurre en el espacio privado (el hogar, en este caso) y mientras no sea usado con fines corporativos. A este último hecho lo califica, de forma implícita, como negativo,

y para ello recurre al comparativo japonés. Nos relata:

A primera vista, ese acto solitario [bailar solo] y eminentemente privado, casi íntimo, podría ser visto como un gesto de rebelión e incluso como una amenaza lúdica sobre la seriedad y la importancia del trabajo. Pero analizado con algunos metros de distancia, más bien suena a *política de empresa japonesa*, un poco infantil y otro poco entrañable, destinada a *mejorar la producción* y el estado de ánimo del antiguo trabajador, desde hace varios años degradado a recurso humano a distancia. (2016, pp. 119-120. *El énfasis es mío*)

La propuesta de Gonzalo Maier y su asimilación del tema japonés parece, en realidad, hacer evidente un discurso de cosmopolitismo. En el autor que nos ocupa, el lenguaje muestra en la escritura un ejercicio de refinamiento, una manifestación de alta cultura. Su estancia y conocimiento sobre Japón le sirven para ampliar sus márgenes culturales. De un modo quizá aún austero, pero muy significativo, logra insertar particularidades generales del país nipón. Reinscribe y traslada concepciones para hacer partícipes a sus lectores de una red transcultural.

El escritor abre las fronteras a nuevas acepciones, mismas que ayudan a reordenar la realidad desde otra percepción, funcionando como una alternativa al viaje. El lector de Maier que interiorice esos vocablos y su significación puede ver al país nipón como un lugar cercano y en el caso de los lectores que llegan a Japón, podrán asumirlo como

un lugar conocido, ya que otorga, mediante sus descripciones, una sensación de *dèjà-vu*, un efecto de haber estado en ese lugar.

Por otro lado, la obra *Hay un mundo en otra parte* (2018) es un ejercicio de la misma índole, aunque con ciertos matices autobiográficos. En una suerte de confidencias, a lo largo de los ocho textos que componen este libro, Gonzalo Maier nos muestra desde un punto de vista juguetón y con mucho humor sus reflexiones hacia la cotidianidad y la rutina. En las pequeñas cotidianidades, nuevamente el autor chileno vuelve a recurrir a cierto imaginario nipón.

En el texto titulado “Cuaderno adversativo” retoma –de manera muy breve, con líneas que pueden pasar desapercibidas–, el tema de lo japonés. En una línea confiesa: “He estado en Japón, pero no en China” (2018, p. 60), y en otra parte del texto nos manifiesta nuevamente la sensación de sentirse atraído hacia los temas orientales, pero a la vez hay una negativa, una desconfianza, un “algo” que le desvanece el interés, o en palabras del narrador del libro un: “Sí, pero no. No, pero sí”. Leemos: “Hay mañanas en que siento una atracción irrefrenable y misteriosa hacia el budismo zen, pero se acaba a mediodía, cuando paso por afuera del templo y le hago el quite a tanta gente en paz consigo misma” (2018, p. 58). La narración y visión del personaje muestra una antítesis parcial de la *imitación del Otro*, señalada por Natsume Sōseki en su ensayo “Mi individualismo”¹⁹. En

la forma inversa a lo que se analiza en esta tesis (es decir, Oriente imitando a Occidente), el autor japonés señala que todo extranjero tiene el profundo interés por copiar las formas de lo que ve en el otro, sea por moda o porque se ha determinado la superioridad de lo occidental. Sōseki dicta lo siguiente:

Lo que quiero decir con la dependencia del otro es, por así decirlo la imitación del otro, es decir, que era como si ofreciera al otro la copa de *sake* y según la opinión del otro posteriormente afirmara sin dudar que estaba bueno o no. Me atrevo a expresar así lo que les sonará como una banalidad y ustedes dirán que nadie sería tan torpe como para imitar a otro de ese modo, pero la realidad no es así de ninguna manera. Bergson o Eucken están muy de moda actualmente porque llegan noticias del extranjero que dicen que son magníficos. Por aquel entonces, si se trataba de lo que opinaban los occidentales, aquí lo aceptaban ciegamente y se enorgullecían al hablar de ello. Por eso había por doquier los que escribían y enseñaban los nombres y términos en letras *katakana* y se sentían superiores a otros. (2017, pp. 126-127)

Retomo nuevamente la cita: “He estado en Japón, pero no en China” (2018, p. 60) para señalar con ella que, además de mostrar un interés por desplazarse de un lugar a otro en su calidad de turista, este escritor deja ver que su estímulo como viajero no recae en el

19 Este ensayo fue pronunciado por primera vez como conferencia en la Universidad Gakushūin de Tokio, el 25 de noviembre de 1914. El título original es Watakushi no kojīn shugi.

viaje en sí, sino en el proceso de adquisición cultural. No lo hechizan tanto los objetos, espacios, personas en sí mismas como el hecho de lo que representan en su expansión sociolingüística. Así, el ejercicio que realiza Gonzalo Maier al introducir extranjerismos japoneses en su narrativa tiene más el carácter de estímulo lingüístico que el de una imitación cultural global del Japón.

Hasta el momento hemos observado un interés centrado en la adquisición lingüística japonesa. Sin embargo, en el relato “Una foto de Araki”, Maier destaca la plusvalía que se tiene al poseer un objeto de arte. En el texto nos narra el momento en el cual el narrador adquiere, de forma inusitada, una polaroid firmada por el artista japonés Araki (fotógrafo favorito del narrador). Este suceso desencadena una serie de reflexiones en torno al arte y a la posesión de este, sobre todo en la contemporaneidad:

[...] estaba firmada [la polaroid] por Araki, mi fotógrafo favorito. Desde hace años que compraba los pocos libros de él que encontraba en las librerías del Paseo Ahumada o de Providencia. Alguna vez incluso encargué *El viaje sentimental* en una librería japonesa de segunda mano y aún guardo ese libro, de una factura hermosa y cuidada, a un costado de mi escritorio. *Está en japonés, claro, pero da igual porque es de fotos.* (2018, p. 102. *El énfasis es mío*)

Si bien las historias anteriores nos mostraban a un autor interesado en extender a sus lectores la interiorización de determinados

vocablos japoneses y la comprensión de estos mediante referencias personales, en este último relato le da una conversión total a ese interés y nos señala lo poco importante que es el conocimiento de otra lengua. *Da igual* saber japonés, nos declara el narrador, lo importante es lo que ese objeto despierta en el personaje: “Las miré aturrido: esas fotos eran joyas sangrientas que me hablaban en un lenguaje nuevo y, por lo mismo, incomprendible” (2018, p.103). La referencia japonesa, tanto artística como geográfica – al saber que la polaroid es del fotógrafo japonés Akira –, es lo que dota de un sentido significativo al objeto. En el caso de este relato, la comprensión de los ideogramas queda de lado porque se establece que la imagen transmite más información, o por lo menos la suficiente. La polaroid como signo no lingüístico asienta la relación entre el observador y la multiplicidad de figuras visuales contenidas en ella misma, la cual no requiere de traducirse o explicarse para su comprensión. Con ello pareciera que Gonzalo Maier establece una declaración donde nos recuerda que el sujeto tiene la posibilidad de romper fronteras: desplazarse entre una cultura y otra, involucrarse con otros lenguajes artísticos, viajar física o imaginativamente sin importar el desconocimiento del idioma, etc. Primordialmente, hay un señalamiento a abrir los intereses y desmarcarse de aquella vieja exigencia donde los latinoamericanos solo deben saber y hablar sobre Latinoamérica.

La escritura de Maier traza un mapa del mundo de diferente manera. En la introducción de esa otra lengua (el japonés) hallamos, a través de la materialización del significante,

contextos culturales deseados, pero haciendo de esto un recurso más complejo pues el autor no narra ese deseo, si no que demanda un lector sagaz que descubra el porqué de introducir palabras japonesas en historias del acontecer diario. Con los extranjerismos, el escritor chileno funda un conjunto de mundos posibles donde se pone en evidencia su memoria geográfica: no solo pone en sus relatos signos ajenos, sino que crea toda una narrativa para explicar ese signo en la cotidianidad. Así, el signo es explicado en el contexto propio del idioma origen (sus recuerdos en el país nipón dan cuenta de ello) y a su vez es trasladado al contexto latinoamericano. No hay un ejercicio de traducción, no existe un gesto de transposición ni transfiguración: la palabra pasa directamente en su sonido origen al uso cotidiano. En la escritura de Maier estas formas lingüísticas son un préstamo para dar nombre a algo inexistente en su mundo. Los extranjerismos son citas, dice Adorno; en el caso de Gonzalo Maier tal aseveración es un triunfo y, en las mismas palabras del autor chileno, si su mundo no tiene los recursos lingüísticos para explicar su entorno, entonces *hay un mundo en otra parte*.

Japón aún continúa siendo un país percibido como extremadamente diferente y distante de Latinoamérica. Es cierto que los vínculos que se han creado a partir de la globalización, en términos de intercambios culturales, políticos y económicos, son exponenciales y hasta cierto punto evidentes; pero más allá de esta relación, aún el imaginario de lo que es Japón (dado por las expectativas, el [des] conocimiento, por ejemplo) sigue jugando

un rol importante en cuanto a la alteridad, la marcación de diferencias entre un ser y otro y la apropiación cultural como parte de la continua conformación de la identidad.

Desnaturalizar estereotipos culturales parece la clara meta de ambos narradores. Sin embargo, el tiempo de estancia y la fascinación narrada (y vivida) muestran en sus discursividades ciertos destellos que los invitan, en algunos acontecimientos, a alimentar el imaginario colectivo occidental de lo que, se cree, es Japón.

Con la propuesta de ambos autores podemos concluir que la narrativa de viaje nos permite ser partícipes de la visibilización tanto la heterogeneidad del yo como de la multiculturalidad y su complejidad en la geografía. Además, se pone en evidencia que las categorías imaginarias de Oriente y Occidente son cada vez más porosas e incluso con tendencia a la inexistencia de este binarismo. Para los narradores de estos textos, el mundo se está redefiniendo mediante discursos que se expanden y que parecen derrocar los límites geográficos.

Si en su relación con lo japonés Horacio Castellanos Moya veía como un posible obstáculo la limitante del lenguaje, vemos que Gonzalo Maier hace de esa imposibilidad un triunfo lingüístico, al apropiarse de ciertos vocablos e introducirlos en su cotidianidad.

Los textos a modo de diarios, ensayos y apuntes personales crean un espacio donde la carga cultural adquiere un valor más dinámico, abandonando la creación estática para

hacer ingresar en la narrativa grietas que permitan acciones reflexivas del acontecer mundial. Así, ambos autores, en un deseo de evitar la pretensión de recrear una literatura mimética nipona, se abocan a la escritura de textos donde es posible el triunfo de anécdotas reales o inventadas. El encuentro con Japón en el formato viaje demuestra que tanto Castellanos como Maier manifiestan, en sus discursividades, prácticas, hábitos, símbolos, signos lingüísticos que contribuyen a la construcción y renovación de la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2008). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (2011). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI editores.
- Bauman, Z. (1996) "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity". En: *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall y Paul du Gay. London: SAGE.
- _____. (2007). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caparrós, M. (2009). "Niponas". En: *Periodismo narrativo en Latinoamérica*. <<https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2009/02/18/niponas/>>
- Castellanos Moya, H. (2004). "Breves historias impúdicas". En: *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*. San Salvador: Revueltas.
- _____. (2011). *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- _____. (2015). *Cuadernos de Tokio*. Santiago de Chile, Hueders.
- _____. (2020). *Envejece un perro tras los cristales. Cuaderno de Tokio seguido de Cuaderno de Iowa*. España: Literatura Random House.
- El-Outmani, I. (2006). "Oriente como discurso en el discurso de Occidente". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. No. 34. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/oriente.html>>
- Huysen, A. (2002). *En busca de futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maier, G. (2011). *Leyendo a Vila-Matas*. Santiago: LOM.
- _____. (2016). *El libro de los bolsillos*. Barcelona: Minúscula.
- _____. (2018). *Hay un mundo en otra parte*. Santiago de Chile: Literatura Random House.
- Noemi, D. (2016). *En tiempo fugitivo: narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Sōseki, N. (2017). *Mi individualismo y otros ensayos*. España: Satori.
- Trigo, A. (2000). "Migrancia: memoria: modernidad". En: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Zambra, A. (2006). *Bonsái*. Santiago de Chile: Anagrama.

**AUGUSTUS LE PLONGEON Y EL CHAC-MOOL DEL MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA: UNA HISTORIA EN LA ARQUEOLOGÍA DEL
MÉXICO DECIMONÓNICO**

DR. OSCAR MAURICIO MEDINA SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

RESUMEN

El presente artículo aborda el devenir histórico de una de las piezas arqueológicas más conocidas del área maya: la escultura llamada Chac Mool. Desde que Augustus Le Plongeon hizo el descubrimiento en 1875, esta escultura antropomorfa corrió el riesgo de ser sacada del país, como muchas otras que han extraído a lo largo de la historia de manera ilegal y que forman parte de colecciones privadas. Este es el caso de la escultura de Chac Mool, cuyos acontecimientos culturales y políticos del México de aquella época hicieron que su destino final fuera el Museo Nacional de Antropología, en la capital del país, y no un museo extranjero o una colección privada. El Chac Mool es sin duda una de las piezas más representativas de esta área mesoamericana. Este artículo analiza su devenir, es decir, trata de hacer una “arqueología de la arqueología”.

PALABRAS CLAVE: Augustus Le Plongeon, Arqueología, Chac-Mool, México, Museo Nacional de Antropología

ABSTRACT

This article addresses the historical evolution of one of the most famous Mayan archaeological pieces: the Chac Mol sculpture. Since Augustus Le Plongeon made the discovery in 1875, this anthropomorphic sculpture ran the risk of being taken out of the country, like many others illegally extracted throughout history and now part of private collections. This is the case of the Chac Mol sculpture; the cultural events and Mexican politicians of that time were able to see to it that the sculpture's final destination became the National Anthropology Museum in Mexico, and not a foreign museum or private collection. The Chac Mool is undoubtedly one of the most representative pieces of this Mesoamerican area. This article analyzes its evolution, diving into the archeology of its archeology.

KEYWORDS: Augustus Le Plongeon, Archeology, Chac-Mool, Mexico, National Anthropology Museum.

Para referirnos al Chac-Mool, pieza arqueológica ubicada en el Museo Nacional de Antropología, vale la pena abordar un poco la historia de dicho recinto museístico. En 1825, poco después de que terminara la guerra de Independencia (1810-1821), el primer presidente de México, Guadalupe Victoria, decretó la creación del primer Museo Nacional Mexicano como parte de un impulso para crear en el país diversas instituciones de índole cultural. Dicho museo, ubicado en un salón de la Universidad Nacional y Pontificia, contaba con múltiples colecciones: la de Historia de Natural era el recinto para rocas, conchas, madera y semillas provenientes de distintas zonas del país; mientras que en la colección de Historia se encontraban piezas arqueológicas procedentes de diversos sitios arqueológicos, incluyendo las que habían sido halladas en la Plaza Mayor de la ciudad de México y en la Isla de Sacrificios (Veracruz). En esta colección se encontraban, también, diversos códices y manuscritos en lenguas indígenas, mapas y diversas crónicas coloniales. En 1831 el museo se dividió en tres ramas: Historia Natural y Jardín Botánico; Antigüedades; y Productos de la Industria. En 1866 el emperador Maximiliano de Habsburgo fundó el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, y muchas de aquellas piezas arqueológicas fueron puestas en este nuevo edificio, ubicado en la calle de Moneda a un costado del Palacio Nacional. Un año después, el nombre del museo fue cambiado a Museo Nacional y sus colecciones fueron aumentando. En 1908 el nombre del museo

volvió a cambiar, convirtiéndose en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, y en 1944 el Castillo de Chapultepec fue el nuevo recinto para algunas piezas pertenecientes al rubro de Historia. Veinte años más tarde, se inauguró el Museo Nacional de Antropología (MNA)¹.

Conocer la historia de este museo podría ayudarnos a entender el devenir histórico de aquellas piezas arqueológicas albergadas en él; de hecho, algunas de ellas han sido expuestas en distintos recintos nacionales y extranjeros. Hubo piezas, como por ejemplo el Chac Mool, que fueron enviadas por primera vez al Museo Nacional y que hoy en día se encuentran en el Museo Nacional de Antropología. La pieza que se aborda en este artículo representa, como muchas otras, uno de los testigos materiales prehispánicos que pretendieron, en pleno siglo XIX, ser el reflejo de aquella “herencia cultural” de la apenas naciente nación mexicana. Admiradas por nacionales y extranjeros a lo largo del siglo XIX, este tipo de “antigüedades” habían sido recolectadas por diversos exploradores y estudiosos que se interesaban en varias culturas que hoy conocemos como mesoamericanas. Sin embargo, es bien sabido que una de las culturas más atractivas para estos personajes del siglo XIX fue la maya, cuya riqueza arqueológica reflejaba no solo un interesante desarrollo histórico, arquitectónico y artístico, sino que se trataba de una cultura que guardaba muchas incógnitas aún no resueltas por los estudiosos.

¹ Para más detalles, véase la obra de Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto responsable de su construcción. (Ramírez Vázquez, P., 2008, *Museo Nacional de Antropología: gestación, proyecto y construcción*. INAH, México).

Mas allá del valor histórico y estético que representan las piezas del MNA, es importante considerar la otra historia, es decir, aquella que se interpreta al conocer la ruta marcada entre su hallazgo y el momento en el que la pieza pasó a formar parte de alguna colección prehispánica en la museografía mexicana o extranjera.

EL CHAC MOOL Y SU OTRA HISTORIA

El Chac Mool, expuesto en la Sala Maya del MNA, es un monolito que excede las proporciones humanas normales. Se trata de un personaje reclinado sobre el suelo, tiene el torso inclinado hacia arriba y está apoyado sobre sus codos. Las manos de esta figura humana descansan sobre su vientre y sostienen un recipiente. Sus rodillas están flexionadas y tiene la cabeza girada noventa grados hacia un lado. Como espectadores, en este museo solemos observar los vestigios arqueológicos como el reflejo cultural de una sociedad. Sin embargo, no se suele remitir a un contexto histórico que obedece al devenir de la pieza como tal.

A lo largo de la historia, este tipo de vestigios arqueológicos han sido objeto de múltiples estudios. Durante la segunda mitad del siglo XIX muchos de ellos, como el propio Chac Mool, fueron descubiertos por exploradores extranjeros que llegaron a México con el interés de documentar, coleccionar, descubrir y difundir aquellas ciudades prehispánicas que visitaban. Fundamentalmente, los exploradores que llegaron fueron franceses, italianos, estadounidenses, alemanes e ingleses. Quizá debido a la riqueza arqueológica y a

algunos relatos de aventura que habían sido difundidos anteriormente, como por ejemplo la obra intitulada *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, escrita por el estadounidense John Loyd Stephens y publicada en 1841, se entienda que la región maya, y en particular el sitio arqueológico de Chichén Itzá, fuera uno de los lugares más visitados y explorados por algunos de estos personajes. Entre ellos estuvo el controvertido Augustus Henry Julius Le Plongeon (1826-1908). Nacido de padres franceses en la isla de Jersey, se naturalizó más tarde como estadounidense (Desmond, 1988). En su vida le atrajeron la aventura, el mar y los países lejanos. Durante sus largas travesías naufragó dos veces. Le Plongeon visitó gran parte de América, Australia, Hawai y Tahití. Siempre estuvo interesado por los viajes, por la medicina, la fotografía y la exploración y documentación de sitios arqueológicos, como Chichén Itzá, Uxmal, Palenque, Kabah y Cobá. Su mejor biógrafo, Lawrence Desmond, menciona que llegó por primera vez a América en la década de 1840, con apenas veinte años, y podría decirse que su vida, desde su arribo, estuvo marcada por la aventura. En aquella época, Le Plongeon venía en un barco donde viajaban cientos de personas que huían de los acontecimientos que asolaban a la Europa revolucionaria-nacionalista de mediados del siglo XIX, como por ejemplo, la unificación de Italia y Alemania como estados independientes. El barco naufragó poco antes de llegar a las costas chilenas y de los cientos de pasajeros que abarrotaban la cubierta, solo él y otro compañero de travesía lograron sobrevivir. En Chile aprendió español y en 1849 viajó a San Francisco, que para

entonces vivía “la fiebre del oro” (Desmond, 1988, p. 87). Fue durante este viaje que Le Plongeon se convirtió en visitador rural y urbano; sin embargo, ni el lugar ni el dinero le pusieron freno por mucho tiempo, pues continuó viajando de un sitio a otro. Durante sus exploraciones en el área maya, Augustus Le Plongeon, utilizó la fotografía como herramienta para documentar sus visitas. Conocía muy bien la técnica del colodión húmedo para la captura de imágenes. Durante sus visitas, este explorador-fotógrafo siempre fue recibido y atendido por funcionarios importantes, ya que se hacía pasar por uno de los fundadores de la Academia de Ciencias Naturales de California y argumentaba que la organización lo había comisionado para efectuar algunos estudios, lo cual siempre resultó falso (Desmond, 1988, p. 72). A principios de 1873, Le Plongeon contrajo matrimonio en Estados Unidos con Alice Dixon, quien era veintidós años más joven que él. En ese mismo año su interés por visitar y documentar con su aparato fotográfico algunos sitios arqueológicos mayas aumentó. En Nueva York dictó una conferencia ante la Sociedad Americana de Geografía con el propósito de obtener los fondos necesarios y llevar a cabo sus exploraciones. Los miembros oyeron una larga disertación sobre las coincidencias entre los monumentos antiguos de América y aquellos de Asiria y Egipto; sin embargo, esta conferencia fue archivada para ser publicada en el volumen anual de dicha Sociedad. No se habló de ayuda económica y mucho menos de apoyo académico (Zapata, 1989, p. 376). Así que sin haber obtenido el patrocinio que deseaba ni el reconocimiento de la comunidad científica, Le Plongeon comenzó con su es-

posa la primera expedición a Yucatán, a través del navío *Cuba*, en septiembre de 1873, en un viaje que ellos mismos se financiarían.

Los problemas que tuvieron a su llegada fueron diversos, pues para esos momentos la provincia estaba en armas y varias revueltas la mantenían en ascuas. El explorador se dedicó a observar las costumbres nativas durante dos años mientras se preparaba para explorar las ruinas de la región. Durante su estancia recorrió las comunidades indígenas como médico y aprovechó para explorar uno de los montículos de Izamal. Llevar a cabo esta labor fue complicada, pues en aquella época era el lugar que constituía el límite del territorio controlado por el ejército mexicano ante los pobladores rebeldes. A pesar de la situación, Le Plongeon visitó Chichén Itzá, uno de los sitios arqueológicos más importantes de esa región. La primera vez que estuvo allí fue avisado por los rebeldes para que se marchara, pero hizo caso omiso y pidió por medio de una carta enviada al General Agustín del Río, entonces gobernador del Estado de Yucatán, que los soldados les dieran a sus trabajadores armas para defenderse, asunto que se resolvió a favor. Le Plongeon se trasladó entonces con su esposa hacia la Iglesia abandonada de Pisté, lugar que convirtió en un improvisado campamento, para iniciar sus labores de investigación que duraron tres meses. Este periodo en Chichén Itzá fue de los más productivos para Augustus Le Plongeon, ferviente admirador de las teorías difusionistas del francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, quien consideraba al continente americano como uno de los orígenes de las antiguas civilizaciones. De hecho,

postuló que existían relaciones e influencias mutuas entre la cultura maya y la egipcia. Con su esposa levantó planos de varios edificios en Chichén Itzá y capturó más de 500 fotografías utilizando el colodión húmedo y la estereoscopía. Realizó 20 copias de pinturas murales y examinó numerosos elementos iconográficos. Además, excavó varios edificios utilizando la mano de obra de los indígenas mayas para tratar de comprobar sus hipótesis (Zapata, 1989, p. 371).

En 1875, Le Plongeon estuvo de nuevo en Chichén Itzá. Fue entonces cuando hizo el descubrimiento más importante de su carrera como explorador (Desmond, 1989, p. 35). En un día soleado de fines de mayo se encontró con la escultura que hoy en día podemos apreciar en la Sala Maya del MNA. Aquella escultura de más de una tonelada de peso fue bautizada por él mismo como “Chacmool”, nombre que acuñó de manera arbitraria. Según él, se trataba de la representación de “Garra Roja” (*chacmool* en lengua maya), quien había sido un poderoso monarca maya (Schávelzon, 1985, p. 56). Cuando llevó a cabo el descubrimiento encontró restos de pintura roja en algunas partes de la escultura y por eso relacionó el color con la representación del monarca. Le Plongeon llegó a considerar al Chac Mool como una obra de arte comparable con las esculturas de Egipto y Asiria. De hecho, argumentó en su cuaderno de notas que la forma de esta figura era muy similar a una representación estilizada del contorno que tiene el continente americano (Schávelzon, 1985, p. 54).

Ante tan extraordinario descubrimiento Le

Plongeon creía que la fama iba a reconocerlo, así que ordenó inmediatamente a su grupo de indígenas construir un carruaje con la madera más resistente de la región y conseguir cuerdas para sujetar la estilizada escultura mientras él organizaba sus placas de vidrio, preparaba el colodión y colocaba su aparato para capturar aquél maravilloso momento. Liberó la vegetación que rodeaba la escultura e hizo subir la pieza al carruaje. Una vez que tuvo su aparato fotográfico listo, le pidió a su esposa que le tomase algunas fotografías mientras él posaba a un lado de su descubrimiento. Después ordenó a los indígenas que llevaran la escultura desde el sitio arqueológico hacia la Iglesia donde pernoctaba, a kilómetro y medio de distancia.

La escultura estuvo bajo su resguardo mientras elaboraba un plan para sacarla de México, ya que en Filadelfia se organizaba por primera vez una de las grandes exposiciones universales fuera de Europa. Se trataba de la Exposición Universal de 1876, donde participaron 35 países y se expusieron objetos de ámbitos artísticos y culturales, didácticos y de diversión pública, con motivo del centenario de la Independencia de los Estados Unidos (1876). Le Plongeon quería llevarse el Chac Mool al país vecino para exponer su descubrimiento durante aquella celebración, transportando la escultura desde el puerto de Sisal, ahora Progreso. Tal vez Le Plongeon creía que con ese hallazgo la sociedad científica de la época lo reconocería como un gran explorador y lo catapultaría a la fama (Desmond, 1988, p.39).

Meses después el Chac Mool de Le Plongeon

fue sacado de la iglesia de Pisté y trasladado hasta el puerto de Sisal. Sin embargo, el descubrimiento se había difundido rápidamente: el día en que Le Plongeon se encontraba en aquel puerto subiendo la escultura al barco que la transportaría a los Estados Unidos, el gobernador de Yucatán, el general Agustín del Río la reclamó inmediatamente como propiedad del Estado. El comisionado para confiscar la escultura fue el director del Museo Yucateco, Juan Peón Contreras, quien se dirigió al puerto de Sisal y se presentó ante el explorador.

El encuentro con Juan Peón resultó ser para Le Plongeon uno de los más frustrantes, ya que la fama y el reconocimiento se le iban de las manos. Sin otra salida se amarró a la escultura y amenazó a Juan Peón diciéndole que tenía dinamita en su cuerpo y que iba a hacerla explotar si le impedían llevársela (Kenneth, 2001, p. 57). Sin embargo, nada pudo hacer el explorador para que la pieza no fuera reclamada como propiedad del Estado mexicano. Le Plongeon no se dio por vencido, mucho menos si su reconocimiento como descubridor y explorador estaba en juego. Le escribió entonces una extensa carta al presidente en turno de la República mexicana, José de la Cruz Porfirio Díaz Mori. En esa carta hacía énfasis en su labor arqueológica en la península de Yucatán y le pedía que intercediera por él para que le devolvieran al Chac Mool, pero eso nunca sucedió. La petición no fue escuchada por el presidente; al contrario, la noticia del descubrimiento se hizo mayor y bajo orden presidencial “el gobierno mexicano envió un buque de guerra a Yucatán para traer la escultura a México...” (Zapata, 1989,

p. 372). La desilusión de Le Plongeon fue mayúscula. No pudiendo enviar la escultura a la exposición de Filadelfia, se conformó con remitir 125 fotografías hechas con la técnica del colodión húmedo y algunas estereoscopías, además de un reporte de sus excavaciones y algunos pequeños artefactos para exhibirlos en lugar del Chac Mool. Pero este cargamento tampoco llegó a su destino, sino a manos de un juez llamado Daly, de Nueva York (Nadillac en Cordier, 1996, p. 297). De esta manera la pieza conocida como Chac Mool se quedó en México y enviada al Museo Nacional, edificio que no sólo dio cabida a vestigios arqueológicos, sino también a una gran cantidad de historias como esta, que poco a poco han sido contadas por aquellos investigadores que se interesan no solo por el vestigio como tal, sino también por su protagonismo en el devenir histórico de nuestro país. Ejemplo claro es el trabajo de Leonardo López Luján, quien publicó, en 2016, *El capitán Guillermo Dupaix y su álbum arqueológico de 1974*, obra que reúne un gran número de piezas arqueológicas registradas por Dupaix, en texto y en imágenes, que habían sido atesoradas en repositorios públicos, como en la Academia de San Carlos, en la ciudad de México, y que dan cuenta de la ruta en el tiempo por la cual pasaron, para finalmente ser expuestas en el MNA.

Conocer el recorrido de las piezas expuestas en el MNA a lo largo de la historia nos permite ver no solo los aspectos estéticos, sino vislumbrar también otro tipo de contextos que pueden nutrir, de alguna manera, los estudios e interpretaciones de aquellas piezas prehispánicas. Cabe mencionar que la

valoración estética o histórica que le demos a esta y a otras piezas del MNA se complementa, sin lugar a duda, con el análisis historiográfico que podamos aportar como investigadores del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Cordier, G. (1996). Le marquis de Nadaillac et l'Amérique préhistorique. *Journal de la société des américanistes*, n° 82, pp. 325-330.
- Desmond, L.G. (1988). *A Dream of Maya. Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Keneth, A. (2001). Augustus Le Plongeon: un soñador en el Yucatán. *Revista de Arqueología del siglo XXI*, n° 259, año XXIII.
- Ramírez, V. P. (2008). *Museo Nacional de Antropología: gestación, proyecto y construcción*. México: INAH.
- Schávelzon, D. (1985). El jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, vol. 5, pp. 55-59.
- Sthepens, J. L. (1991), *Incidentes de viajes en Yucatán (Tomos I y II)*. México: Editorial San Fernando.
- Zapata, R. (1989). Augusto Le Plongeon. *La antropología en México: Panorama histórico*, vol. 10, México: INAH.

CARACTERÍSTICAS Y SITUACIÓN DEL CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL Y HUMANO CONTEMPORÁNEO EN EL HEAVY METAL COMO MOVIMIENTO CONTRACULTURAL

MTRA. YESSICA BARAJAS CASTILLO | UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

RESUMEN

El objetivo del presente ensayo es explicar el contexto social, cultural y humano de los orígenes del *heavy metal* como movimiento contracultural, hasta evolucionar en el *Folk metal*. El ensayo explicará los factores que moldearon a la sociedad y las causas que ocasionaron el fenómeno del *heavy metal*, principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos. Se explicará la evolución del género a través de las características de la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Contracultura, Folk metal, Heavy metal, sociedad, música contemporánea.

ABSTRACT

The objective of this essay is to explain the social, cultural and human context in the origins of heavy metal as a counter culture movement until it evolved into folk metal. The essay will explain the factors that shaped society and the causes of the phenomenon of Heavy Metal, first in Great Britain and the United States. The evolution of Heavy metal will be explained through the characteristics of contemporary society.

KEYWORDS: Counter culture, Folk metal, society, contemporary music.

CONTEXTO HISTÓRICO Y EVOLUCIÓN DE ESTILOS DEL HEAVY METAL COMO CONTRACULTURA

El *heavy metal* surge en la década de los sesenta como movimiento contracultural en medio de un marco de revueltas juveniles. Tehodore Roszak define contracultura de la siguiente manera: “Un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización nuestra en algo que un ser humano pueda identificar con su hogar” (Roszak, 1981, p. 11).

En la década de los 60 se presentaron una serie de eventos que se pueden relacionarse con el surgimiento del metal, además de suponer un detonante para el descontento de la juventud:

En 1962 se presenta la crisis de los misiles de Cuba, la cual puso al mundo al borde de una guerra mundial por el miedo a una destrucción mutua y de esta manera se logró una política de acercamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética. (Herrera, 2015, p. 122)

También en la década de los 60, los hechos de la guerra de Vietnam, como respuesta de Estados Unidos para detener el comunismo, generaron protestas debido al costo de vidas humanas y la brutalidad de las escenas transmitidas por televisión. Adicional a los conflictos en Estados Unidos, las protestas estudiantiles se extendieron como un fenómeno en diversos países: tal es el caso de México, Alemania, Italia y España, así como

el movimiento de mayo del 68 de los universitarios franceses. El contexto de marco de revueltas juveniles se ajusta a la definición de contracultura de Andy Bennett: “Es un término que ayuda a entender la desilusión de los jóvenes de esa época acerca del control de la cultura parental y de la falta de deseo de no querer formar parte de la máquina de la sociedad” (Arce, 2008, p. 263).

Regresando al nacimiento del *heavy metal*, es importante ubicarnos en la zona industrial de Birmingham, en Reino Unido, en la década mencionada. En esta zona de barrios trabajadores se agrupaban los proveedores de mano de obra de las fábricas, operativos de prensas y oficios de mantenimiento; son estos grupos quienes desarrollan contraculturas criticando el movimiento hippie de las flores. Por medio de contenidos violentos en sus canciones y en su vestimenta, se cuestionaban lo monótono del trabajo, el sistema social y las consecuencias económicas de la postguerra. Como respuesta, para representar su discurso el metal utilizó como fondo el ruido grave y fuerte presente en una fábrica y los gritos, ya que en el gremio laboral de jóvenes existía el mismo escenario de protesta que en los movimientos estudiantiles.

Hall y Jefferson definen la subcultura como el resultado de un problema en el que un grupo de personas, en este caso jóvenes, sufre el rechazo de las instituciones:

Las subculturas son subconjuntos: estructuras más pequeñas, localizadas y diferenciadas [...] Las subculturas deben estar enfocadas alrededor de ciertas actividades, valores,

ciertos usos de artefactos materiales, espacios territoriales, etc. que las diferencien significativamente de la cultura más general. (Hall, Jefferson, 2014, p. 67)

En los años 60 los jóvenes en Inglaterra se convirtieron en trabajadores de la industria, pero a pesar del cambio de estilo de vida de la clase trabajadora, las demandas de este sector se transformaron en una fuente de descontento inmediato, ocasionando huelgas como la de 1972 (Hall y Jefferson, 2014, p. 83). En esta época prevalecían los empleos rutinarios, poco creativos y mal pagados, así que dentro del contexto de la disciplinada y controlada situación laboral, aparece el ocio y el esparcimiento. Es en este escenario que surge, en febrero de 1970 y en los clubes nocturnos y pubs de una zona industrial de Birmingham, la banda británica Black Sabbath.¹

La investigadora Deena Weinstein menciona la consolidación del *heavy metal* en Estados Unidos, después del festival Woodstock de 1969. Dentro de este marco, para contrarrestar la palabra icónica de los años 60 LOVE, los seguidores del *heavy metal* se valieron con su opuesto DEVIL. Weinstein concluye que en Estados Unidos la crítica no aceptaba a las bandas como Black Sabbath y Judas Priest, así que los estadounidenses reconocen el término de *heavy metal*, preferentemente dentro de un formato de difusión de rock en el radio en 1979, con grupos como

Aerosmith, en 1973, y KISS, en 1974. Es también en esta época cuando el dólar estadounidense se debilitó tras financiar las actividades bélicas en Vietnam y los programas de bienestar cayeron, provocando una situación económica que ocasionó descontento en la población.

El *heavy metal* entra en erupción en el periodo de 1969 a 1972 y comienza a cristalizarse entre 1973 y 1975. La edad de oro del *heavy metal* tradicional ocurre de 1976 a 1979. Luego, de 1979 a 1983 el metal experimenta un aumento repentino en el número de las bandas y en los tipos de fans, lo que lleva a una complejidad interna y a una expansión de sus límites. Este período de crecimiento, finalmente, da como resultado una rica diversidad que se traduce en fragmentos y subgéneros a partir de 1983 (Weinstein, 2016, p. 21).

El antropólogo canadiense Sam Dunn, continuador de las investigaciones de Deena Weinstein, viajó alrededor del mundo a comienzos de la primera década del siglo XXI para entrevistar a los músicos más populares del metal y presentar en el año 2005 el documental *Metal: A Headbanger's Journey*. En este trabajo, Dunn muestra un organigrama para clasificar a las bandas de metal en diferentes subgéneros, tal como aparece en la siguiente tabla:

¹ Deena Weinstein le da a Black Sabbath el título de la primera banda de heavy metal, sin ser reconocida en su momento dentro de este género: "El heavy metal de finales de los años 60 se caracterizó por agregar a la estructura del blues el rock psicodélico". (Weinstein, 1991, p.16)

Ilustración 1. Listado de clasificación de subgéneros de metal

Subgéneros Metal		
Heavy metal original	Glam metal	Black metal noruego
Hard rock original	Original hardcore	Grunge
Shock rock	Thrash metal	Goth metal
Punk	Black metal	Industrial metal
Power metal	Grindcore	Hard alternative
New Wave of British Heavy metal	Death metal	Nu-metal
Progressive metal	Metalcore	New Wave of american metal

Fuente: Dunn, S. (2005), "Metal: a Headbanger's Journey". [Documental]. Canadá: Tricon Films & Televisión.

En el organigrama expuesto por Dunn los géneros analizados no agrupan a las bandas de *Folk metal*, subrama que se abordará en el presente artículo para explicar características más contemporáneas. Para ubicarnos en el contexto y definiciones, y en un principio en la rama de Metal extremo y la subrama del *Folk metal*, es necesario recurrir al historiador Salva Rubio:

Podemos definir el Metal extremo como una tendencia musical popular basada en el rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años 80, que se caracteriza por englobar dentro de dicho término paraguas gran cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados

en la búsqueda de los sonidos más extremos (oscuros, veloces, lentos, violentos) que la música pueda crear. (Rubio, 2013, p. 9)

El metal extremo es contemporáneo del *thrash metal*², siendo este último considerado metal extremo por Rubio, pero con mayor influencia del *heavy metal*. Tiene surgimiento en San Francisco (Rubio, 2013, p. 13), con bandas como Slayer, Metallica y Megadeth, así como Kreator, Sodom y Destruction en Europa. Para comprender el sonido del metal extremo y las temáticas bélicas características del *thrash metal*, es necesario ubicarnos en el contexto internacional de nuevo, concretamente en la guerra fría y su propaganda bélica.

2 Es correcta la ortografía thrash y no trash, que significa "basura" en inglés. "Los ochenta son también los años en que se desarrolla el thrash metal, uno de los estilos que mejor expresa la mezcla entre punk y heavy metal" (Rubio, 2013, p.19).

A mediados de los años ochenta en Tampa, Estados Unidos, en medio de lo que Eric Hobsbawm llama economía basada en la silicona y el software (Hobsbawm, 1999, p. 251), surge dentro del metal extremo una corriente más agresiva, llamada death metal; y de nuevo en la fría zona industrial de Birmingham en Inglaterra aparece el *grindcore*, con su mayor representante: Napalm Death. En los años 90, conocida como la era de la debacle, podemos encontrar el *grunge*, el *black metal* y el *death metal* sueco (Rubio, 2013, p. 18-19), con bandas como Dark Trankility e In Flames. Todas estas son bandas europeas.

En Estados Unidos, la debacle en la evolución del metal de inicios de los años 90 coincide con la debilitada economía estadounidense. Dice Eric Hobsbawm: “Cuando acabó la guerra fría, la hegemonía económica norteamericana había quedado tan mermada que el país ni siquiera podía financiar su propia hegemonía militar” (Hobsbawm, 1999, p. 246).

Posterior a la debacle del metal que menciona Rubio es cuando surge el *Folk metal*³. En el año 2013 se ubica el *Folk metal* como la corriente más nueva del Metal extremo. De esta manera, se reconoce que:

La tradición musical folklórica del mundo podría formar parte del estilo, pero principalmente el folklore del norte de Europa con mayor impacto dentro del *Folk metal*, así como la música con reminiscencia medieval y algunos grupos con influen-

cias flamencas y Oriente Medio. (Rubio, 2013, p. 32)

EL HEAVY METAL COMO MICROSOCIEDAD RED

Es importante comprender el metal como una manifestación cultural que es identificada por su exclusión en un contexto en el cual existe una imposición de la música del tipo pop y romántica, generada por la moda y la cultura de masas. La imposición, en el caso de los metaleros, ha generado el surgimiento de subgéneros fundamentalistas, como es el caso del *black metal noruego* que se caracteriza por manifestar en sus letras racismo e intolerancia religiosa en medio de crisis político-sociales. Afirma Manuel Castells: “Las sociedades europeas, descubrieron dentro de ellas mismas la existencia duradera de minorías étnicas [...] con el vacío cultural creado por una imposición de una identidad excluyente” (Castells, 1996, p. 19). Es así como estas bandas buscan regresar a las identidades primigenias.

Para identificar posibles consecuencias negativas, es importante realizar un análisis de los integrantes del sistema educativo y entender la ideología que hay detrás de determinadas manifestaciones culturales y, de esta manera, buscar un tipo de educación en la que se atienda la siguiente conclusión y recomendación de Manuel Castells: “Hemos entrado en un mundo verdaderamente multicultural e interdependiente que sólo puede

3 “A un nivel mucho más global, el Folk Metal consiste en una combinación de diversas tendencias de metal extremo con elementos de música tradicional popular o folk” (Rubio, 2013, p.21).

comprenderse y cambiarse desde una perspectiva plural que articule identidad cultural, interconexión global y política multidimensional” (Castells, 1996, p. 19).

El *heavy metal* es un género musical “con acercamiento al barroco y a la música clásica en general, reforzado por el interés que los guitarristas tienen en ampliar las posibilidades técnicas y sonoras de su instrumento” (Galicia, 2016, p. 318). Adicional a esto, la complejidad se encuentra en las letras de sus canciones, que se identifican con la crítica social. El *heavy metal* narra la historia de un guerrero persa, el pensamiento de un caballero cruzado o bien nos puede llevar a un mundo de cuentos, héroes, monstruos y fantasía, a través del ámbito de lo imaginario, para aterrizar en los problemas del contexto actual. Las letras del metal se alejan de las temáticas de las canciones de amor. Esto sería resultado de lo que Byung-Chul Han define como “sociedad de la indignación”, que surge cuando “la distracción general, que caracteriza a la sociedad de hoy, no permite que aflore la energía épica” (Han, 2014, p. 16).

La incorporación de la indignación, los monstruos y la temática de la guerra en el metal europeo y, en el caso de Latinoamérica, de los relatos de resistencia y marginación en las canciones del metal, se ha convertido en una narrativa que permite la expresión de enfado. Las letras del metal reflejan la manifestación de la sociedad de la indignación. Los temas recurrentes en el *heavy metal* como la rebeldía, la histeria y la obstinación han sido investigados por Byung-Chul, quien comenta lo siguiente: “la sociedad de indignación es una sociedad del escándalo” (Han, 2014, p. 13).

Entre las temáticas de géneros como el *thrash metal* se pueden encontrar la marginación, los grupos de poder, la guerra y sobre todo la injusticia, pero no como instrumento de promoción. El *heavy metal* se convierte en una radiografía de la sociedad de consumo y capitalismo tardío, concepto que Gilles Lipovetsky reconoce como el “vacío”. El metal surge como una respuesta al optimismo exagerado y al narcisismo del individualismo contemporáneo, lo que Lipovetsky vincula con el origen del narcisismo por “la desertión generalizada de los valores y finalidades sociales” (Lipovetsky, 2000, p. 6).

El metal es diferente a manifestaciones culturales como el pop, que promueven el narcisismo, cuyos contenidos mantienen un paralelismo con la crítica de Lipovetsky: “el Yo debe convertirse en la preocupación central [...] el individuo está en condiciones de absorberse a sí mismo” (Lipovetsky, 2000, p. 55). Diferente a estas ideas, dentro de la comunidad metalera se presentan conductas tribales, pero no hay que perder de vista que el metalero como individuo o como grupo puede ser marginado por ciertos sectores de la sociedad. Dentro de la contracultura del metal se genera una atmósfera de apoyo y ayuda entre sí, ya que son los metaleros quienes crean sus propios canales de comunicación y transmisión de información a través de estaciones de radio propias, páginas en Internet y en la actualidad grupos en redes sociales. Los metaleros se ayudan entre sí para conseguir recursos y de esta manera presentarse o reunirse; es donde viene la transformación de entes aparentemente violentos y asilados a integrados socialmente

dentro de un colectivo, siendo este grupo de razones las que hacen diferente el metal a otros géneros.

En el metal, el cuerpo del artista no figura entre los principales elementos característicos del género, a diferencia del pop, en el que el cuerpo del artista es el que se exhibe. En el metal incluso hay cambios de integrantes de las bandas aceptadas por el público, ya que los nuevos integrantes se buscan por su calidad y adaptación musical y no por la imagen física.

Además, el metal es un vehículo para la expresión de las emociones, las letras ayudan a canalizar la agresión interna del ser humano con expresiones verbales complejas, como es el caso de las canciones de la banda norteamericana Slayer. El metal expresa sentimientos, a diferencia del narcisismo, que prohíbe el sentimentalismo, es decir lo que Lipovetsky llama “pudor sentimental”: “El sentimentalismo ha sufrido el mismo destino que la muerte; resulta incómodo exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales” (Lipovetsky, 2000, p. 76). Es por esta razón que el metal, a través del grito, la rabia y las letras violentas, permite demostrar sentimientos que la sociedad niega o no quiere reconocer.

EL MIEDO EN LAS LETRAS DEL HEAVY METAL COMO RESULTADO DEL SISTEMA SIMBÓLICO DE SUSTITUCIÓN

El hombre ha encontrado una manera de plasmar el miedo disfrazado de ficción en la

literatura y en el folclore. Lo anterior se puede relacionar con los planteamientos de Rober Bartra, quien formula la siguiente pregunta: “¿La conciencia, el lenguaje y la inteligencia son un fruto de la cultura o están estampados genéticamente en los circuitos neuronales?” (Bartra, 2006, p. 20). El mensaje de las letras de las canciones del metal se encuentra conformado por citas a obras literarias, al folclore y a las críticas sociales de los diarios, lo que nos habla de nuestra cultura y lenguaje al que, como sociedad, recurrimos porque “la incapacidad y disfuncionalidad del circuito somático cerebral son compensadas por funcionalidades y capacidades de índole cultural” (Bartra, 2006, p. 23). Aceptando la tesis de Bartra, las letras de metal pueden considerarse como un mecanismo de transmisión cultural y social, convirtiéndose en un combustible para lo simbólico e imaginario de la contracultura del metal.

Al ser una representación cultural y tener un encuentro con disciplinas como la antropología e historia, la música nos permite comprender la sociedad contemporánea. Jacques Le Goff define lo imaginario “como el sistema de los sueños de una sociedad, de una civilización que transforma lo real en visiones apasionadas de la mente” (Le Goff, 2010, p. 14). Por lo general, las letras en el *folk metal* recurren a las leyendas, a los cantares, a las descripciones de batallas y a los monstruos. En las letras del *folk metal* se percibe la manera de definir y construir el medio como fruto del folclore y de la literatura. Cuando las letras tienen su origen en los textos clásicos y en los textos antiguos de una región específica, generan identidad

y reconocimiento del miedo colectivo: “En la trama de esta escritura, de este texto, una sociedad crea su propia identidad, se produce como legibilidad a partir de un corte o una grieta entre el presente y el pasado” (Prósperi, 1989, p. 227). Dicha afirmación se puede complementar con la explicación del exocerebro de Robert Bartra, en la que menciona lo siguiente: “sistemas de parentesco de una sociedad, en la que se intercambian signos, símbolos visuales y verbales para la creación de formas mitológicas de imaginación” (Bartra, 2006, p. 96).

Por ello, además de incorporar instrumentos de una determinada región o época, el mismo subgénero del *folk metal* comprende en sus letras elementos de la tradición popular, cultural e historia de la región; o como Bartra llama, “características del exocerebro” que se integran por las “creencias míticas, la música, los oráculos, las alucinaciones religiosas, los estados de posesión, las fantasmagorías, rituales” (Bartra, 2006, p. 100).

CONCLUSIONES

Para comprender las temáticas de las canciones del *heavy metal* es necesario conocer el contexto histórico en el que se presentó el surgimiento del género musical como contracultura. Factores como la propaganda bélica y las protestas por el costo de vida humanas, en el caso de Estados Unidos, y una sociedad urbana con subculturas cuestionando el sistema y lo monótono del trabajo de la posguerra, en el caso de Inglaterra, influyeron directamente en el surgimiento de la idiosincrasia del *heavy metal*.

A través de sus letras, el *heavy metal* ha sido un vehículo de expresión y reconocimiento del sufrimiento humano. El metal percibe, como afirma Roberto Montes Miranda, que somos “herederos de un siglo maldito”, porque reconoce la injusticia y la marginación humana a través de la historia hasta la crisis espiritual del siglo XX: “muerte planificada por el ser humano [...] los sistemas que promueven el individualismo, el mercantilismo, el materialismo todas sus formas, el consumismo” (Montes, 2020, p. 45). Es decir, el metal no se alinea con el optimismo, ya que observa las facetas ignoradas por la sociedad y percibe el sufrimiento humano; el metal logra revalorizar el humanismo a través de su crítica.

Al entender el significado de las conductas, los rituales, los símbolos y letras del metal u otro género musical se puede realizar un análisis más profundo de los problemas y características de la sociedad contemporánea. Tal conocimiento nos permite, de menos, una mayor empatía con un grupo que conforma un abanico de enorme diversidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?, en *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6, n. 11, noviembre-diciembre 2008, pp. 257-271.
- Bartra, R. (2006). *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castells, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 1. México: Siglo XXI.
- Christie, I. (2003). *Sound of the beast*. Barcelona: Harper Collins Publishers.
- Galicia, F. (2016). *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*. Madrid: Universidad Complutense Madrid.
- Hall, S. y Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*. Madrid: Historia traficante de sueños.
- Han, B. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder Editorial.
- Herrera, J. (2015). *El mundo escindido. Historia de la Guerra Fría*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Le Goff, J. (2010). *Héroes, maravillas y leyendas*. Madrid: Paidós.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Montes, J. (2020). Un nuevo humanismo para el siglo XXI, en *Revista interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos*, año 4 n. 2, mayo-agosto 2020, pp. 21-29.
- Prósperi, G. (2016). "El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria", en *Revista Chilena Literaria*, número 93, pp. 215-234.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Rubio, S. (2013). *Introducción al Metal Extremo*. Jaén: Storms Books Bound.
- Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: The music and its culture*. Boston: Da Capo Press.

DOCUMENTALES.

- Dunn, S. (2005). "Metal: a Headbanger's Journey". [Documental]. Canadá: Tricon Films & Television.
- _____. (2011). "Metal Evolution: Early metal part 1". [Documental]. Canadá: Tricon Films & Television.
- Rodley, C. (2008). "Heavy Metal Britannia". [Documental]. BBC.

**ANÁLISIS DEL TEXTO “DISCURSO SOBRE LA DIGNIDAD DEL HOMBRE”,
DE GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA: UNA PRECURSORA VISIÓN GLOBAL**

**MTRA. SAMANTA CAROLINA VARGAS MALPICA |
UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO**

RESUMEN

En medio de la transformación del pensamiento que implicó el renacimiento en la Europa del siglo XV, surge una mirada distinta, irreverente, visionaria, que, bajo la perspectiva de la apertura cultural, el aprecio y la validación de lo distinto, y el respeto a las diferentes visiones religiosas, se atreve a romper los paradigmas de su época. Esa mente brillante fue Giovanni Pico Della Mirandola, un humanista representante del hombre moderno en proceso de emerger. En este trabajo se realiza un análisis de su texto “Discurso sobre la dignidad del hombre” desde una perspectiva interpretativa, y así poder rastrear los diferentes sistemas de creencias religiosos y místicos, así como visiones filosóficas a las que alude en su narración y las coordenadas que existen entre ellas.

PALABRAS CLAVE: Pico della Mirandola, humanismo, tolerancia religiosa, dialéctica, filosofía moral.

ABSTRACT

In the midst of the transformation of thought that the renaissance implied in fifteenth-century Europe, a different, irreverent, visionary gaze emerges, which, from the perspective of cultural openness, appreciation and validation of what is different, and respect for the different religious visions, dares to break the paradigms. That brilliant mind was Giovanni Pico Della Mirandola, a humanist, representative of modern man in the process of emerging. In this work, an analysis of his text “Discourse on the dignity of man” is made from an interpretive perspective and thus be able to trace the different religious and mystical belief systems, as well as philosophical visions that he alludes to in his narration and the coordinates that exist between them.

KEYWORDS: Pico della Mirandola, humanism, religious tolerance, dialectics, moral philosophy

El Humanismo es un movimiento intelectual que surgió históricamente como un fenómeno paralelo al Renacimiento italiano. Apareció como una nueva forma de ver al hombre y su relación con el mundo, a través de la cual se comienzan a ponderar conceptos que para entonces podrían haberse considerados inexistentes o tan etéreos que eran indefinibles, como la tolerancia religiosa, la dignidad humana y la autodeterminación (Cordúa, 2013, p.10). El Humanismo, según Tzvetan Todorov (citado por Arpini, 2010), plantea que, como propuesta de pensamiento, se caracteriza por tres rasgos básicos: la autonomía del yo, la finalidad del tú y la universalidad de los ellos. Con esta acotación del Humanismo podemos entonces comprender que, a través de su influencia, el hombre renacentista, que comienza a deambular por los albores del modernismo y sus nuevos desafíos, reorienta la mirada de su curiosidad y sus intereses del saber poniéndose en el centro de este, lo que se ha identificado como un giro antropológico en la historia. No será hasta el siglo XIX cuando el reformador alemán Friedrich Immanuel Niethammer, en Múnich, como nos cuenta Cook (2008), utiliza por primera vez el término “Humanismo”, aplicado entonces a un programa de educación moral y diseñado para crear una nueva generación de líderes con cultura, civismo y fuerza interior.

Aun cuando el Humanismo da sus primeros latidos en el mundo grecolatino antiguo, a través de los aportes de Sócrates, Aristóteles y Platón, y luego Marco Tulio Cicerón en la Roma helénica (quien acuña por primera vez el término *humanitas*), es durante la Edad

Media con la presencia del cristianismo que los otrora pensadores prehumanistas gestaron un Humanismo cuyo centro de gravedad giraba en torno al Dios cristiano y a sus preceptos, tales como la subyugación ante su voluntad, la fe, la misericordia, la compasión, el amor y la ayuda al prójimo. Es decir, el hombre al servicio de Dios y obediente de sus designios: un Humanismo teocéntrico. El hombre de las postrimerías del medioevo comenzó a cuestionarse el uso que la escolástica medieval le daba a las perspectivas aristotélicas, platónicas y neoplatónicas, lo cual también se convirtió en motivo de cambio, de innovación en el naciente pensamiento humanista renacentista, todo con el fin ulterior de buscar otras formas de reinterpretar la tradición filosófica. En su afán de encontrar una conciliación entre la filosofía aristotélica y la platónica y las enseñanzas cristianas de la época, Della Mirandola, con tan solo 24 años, emprende una ambiciosa campaña intelectual, al estudiar, analizar y redactar sus conclusiones a través de la publicación de sus 900 tesis (*Cabalisticae et philosophicae*). Fue un documento que la iglesia católica no recibió de buen agrado, obligándole a retractarse de 13 de aquellas tesis, lo que, obediente, el pensador italiano cumplió. Sin bien Della Mirandola atendió a la petición de la Iglesia, el Papa Inocencio VIII, incapaz de tolerar la propuesta de las tesis, ordenó destruir la obra por completo para evitar así su divulgación. Sin embargo, Della Mirandola escribió un texto a manera de prólogo, donde pretendía introducir al lector de sus 900 tesis a la justificación de estas, desahogando aspectos que denotarán no solo su vasto conocimiento en otras posturas doctrinarias, sino

su prudencia al tratarlas con respeto desde una flexible perspectiva académica. El documento se tituló “Discurso sobre la dignidad del hombre”. Este texto, más corto, pero de contenido poderoso, logró sobrevivir.

Giovanni Pico Della Mirandola (1463-1494) fue un pensador italiano nacido en el Castillo de la Mirandola de los Condes de Concordia (Ferrara). Estudió en Bolonia, Padua y Ferrara. Destacó desde temprana edad por su asombrosa inteligencia y capacidad de aprendizaje. Poco se conoce sobre su personalidad, pero haciendo una inferencia con base en la visión del mundo plasmada en su documento, debió ser un curioso observador natural, que disfrutaba contemplar los contrastes del mundo que otrora le tocó habitar. Nos cuenta Barragán (2021) que su establecimiento en Florencia lo condujo a relacionarse con la familia Médici y recibir las consecuencias de este vínculo. Marsilio Ficino, médico y filósofo, quien fuera el hombre de confianza de Cosme de Médici, trabajaba para él traduciendo los textos de Platón. Cosme, en sus contactos diplomáticos con el Imperio Otomano, descubrió la existencia de una copia del *Corpus Hermeticum*, un texto cotizado por los intelectuales de la época, aún más antiguo que la Biblia. Era el compendio del pensamiento de Hermes Trismegisto, considerado como uno de los tres hombres más sabios de la historia (Moisés, Henoc y Hermes), que acumulaba grandes misterios de la alquimia con una cosmovisión mítica y mágica. Ficino, por orden de Cosme, es enviado a Bizancio a buscar la obra y es así como el hermetismo comenzó a difundirse en Italia, desde el corazón mismo de Floren-

cia. Della Mirandola fue discípulo de Ficino, convirtiéndose este en el conducto a través del cual comienza a tener acceso no solo a Platón, sino al ocultismo medieval. Así mismo, el aprendizaje de varios idiomas le facilitó a Della Mirandola el estudio de la Kabalah, del Corán, así como del zoroastrismo de los caldeos y los trabajos de Averroes. Tenemos entonces a un hombre de convicción cristiana, con formación académica filosófica basada en textos clásicos de Grecia y Roma, que comienza a observar y a contrastar su mundo conocido con las otras culturas, gestando así la pretensión más importante de su vida: el concilio de las distintas visiones religiosas y místicas. En este sentido, el documento de Della Mirandola funge además como una propuesta con intenciones sincréticas, donde buscaba encontrar el punto de colisión entre las diversas filosofías acerca de la naturaleza de Dios y el rol del hombre en el universo (siempre en el centro). El “Discurso sobre la dignidad del hombre” es un mapa de los referentes culturales y religiosos hasta entonces adquiridos por Della Mirandola, como si este tuviera un lente multifocal para poder observar el mundo metafísico desde diferentes perspectivas. En medio de este caleidoscopio de diferentes miradas de la fe, Della Mirandola subraya la autodeterminación del hombre, tal como lo podemos apreciar en el siguiente fragmento citado por Ruiz (2010):

Estableció por lo tanto el óptimo artífice que aquel a quien no podía dotar de nada propio le fuese común todo cuanto le había sido dado separadamente a los otros. Tomó por consiguiente al hombre

así construido, obra de naturaleza indefinida, y habiéndolo puesto en el centro del mundo, le hablé de esta manera: Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores divinas. ¡Oh suma libertad de Dios Padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido obtener lo que desee, ser lo que quiera! (2010, p. 4)

Se observa entonces la importancia que le otorga el autor italiano al hombre, al cederle autonomía de acción y libertad de decisiones, confiriéndole la responsabilidad de su existencia. Es en este punto donde Della Mirandola cuestiona a la astronomía como sistema oracular, ya que sostiene que la posición de los cuerpos celestes no tiene un impacto en el libre albedrío, tal como lo cita Magnavacca (2008):

De modo que, abusando de la indulgentísima liberalidad del Padre, no hagamos para nosotros nociva en vez de saludable esa libre elección que Él nos ha dado. Invada nuestro ánimo una cierta ambición sagrada de no contentarnos con cosas mediocres, de anhelar las más altas de esforzarnos por alcanzarlas con todas nuestras fuerzas dado que, podemos, si lo deseamos. Desdeñemos las cosas terrenas, despreciemos las astrales y, abandonando todo lo mundano, volemós a la sede ultramundana, cerca del pináculo de Dios. (2008, p. 213)

El filósofo hace un recorrido a través de la historia del conocimiento y va dejando a lo largo de su texto claros referentes a los clásicos griegos, no solo a pensadores como Platón (haciendo referencia explícita al mito de Fedro y al texto del *Banquete*), Sócrates, Empédocles y a los pitagóricos, sino además menciona a figuras de la cosmovisión helénica como Apolo, Baco, Euanthes y Asclepio. Esto denota la afición de Della Mirandola a la sabiduría clásica, tanto en el campo de la filosofía como de la mitología. Su intencionalidad de entenderla y explicarla. Es a partir de este punto donde el italiano comienza a rastrear la incipiente presencia del pensamiento humanista clásico en el renacentista, mismo que se puede apreciar cuando Platón, en el texto del *Banquete*, a través del mito de Fedro, citado por Legido (1963), ya comenzaba a proponer el rol de la razón en el alma, ponderando el poder direccionador de la primera sobre la segunda como elemento fundamental de la vida. Este mismo argumento nos sugiere los primeros atisbos de la autodeterminación en la filosofía antigua:

La región supracelste no la ha celebrado ni la celebrará ningún poeta. Así es: (hay que atreverse, en efecto, a decir lo verdadero, sobre todo al hablar de la verdad), la esencia que existe esencialmente, sin color, sin forma, impalpable, visible únicamente para la razón, piloto del alma en torno a la cual está la verdadera ciencia, ocupa este lugar. (1963, p. 99)

Otro trazo que denota la profundidad y dominio de Della Mirandola en su estudio de los clásicos se observa en el tratamiento que hace acerca del concepto de la virtud. Este aspecto lo podemos avizorar cuando Legido (1963) comenta acerca del abordaje socrático y platónico de la virtud:

Esta breve visión de la dialéctica del *Cármides*, nos ha descubierto una constante de los diálogos socráticos. En ellos no podemos buscar doctrinas dogmáticas. Son ejercicios de definición de virtudes. Hay casos, como el que hemos examinado, en que a Platón no le interesan las conclusiones. Únicamente presenta los ensayos dialécticos heredados de Sócrates que son el germen de su compleja dialéctica de madurez. Y es este constante movimiento de preguntas y respuestas situado sobre el fondo de una temática constante, la virtud. Definición y virtud, ciencia y bien, esta es la herencia de Sócrates, el punto de partida de Platón [...] Con esta inquietud de trascendencia, Platón ha traspuesto el concepto socrático en la idea y la teoría socrática de la virtud en la gran ciencia del Bien. (1963, p. 91)

Cuando Della Mirandola se refiere al vicio como contraparte de la virtud, así como el punto medio, la búsqueda del balance como elemento que sostiene la vida virtuosa, da cuenta de su comprensión de este concepto primariamente griego. Este aspecto se observa cuando Pico, citado por Magnavacca (2008), dice:

También nosotros, pues, emulando en la tierra de la vida querubínica, refrenando con la ciencia moral, el ímpetu de las pasiones, disipando la oscuridad mental con la dialéctica, purifiquemos el alma, limpiándola de las manchas de la ignorancia y del vicio, para que los afectos no se desencadenen ni la razón delire [...] Pues aquella expresión «*meden agan*», esto es «*nada con exceso*», prescribe rectamente la norma y la regla de toda virtud según el criterio del justo medio, del cual trata la moral. (2008, p. 233)

A lo largo de su texto, Della Mirandola deja explícita la mención de figuras como Moisés, David, el patriarca Jacob, Abraham y Henoc, revelando así su conocimiento acerca de los textos hebreos. En esta misma línea, menciona la Kabbalah, tema que desarrolló posteriormente con especial interés tal como lo señala Barenstein (2011) cuando describe que Pico desarrolló más adelante un trabajo titulado "*Heptaplus*: del relato de los siete días del génesis", donde encuentra la coordenada que relaciona el cristianismo con la Kabbalah: la filosofía neoplatónica. Aparecen además figuras míticas mesiánicas, como Zoroastro, quien surge en la historia de la humanidad unos 1.700 años a.C. Así mismo, Hermes

Trismegisto también es mencionado, lo cual es un detalle destacable y a la vez aventurado por parte del autor debido, a que, como se mencionó, se exhibe a sí mismo como conocedor del Hermetismo, conocimiento que vertebra el ocultismo y la alquimia de la Edad Media, elementos un tanto provocadores para la Iglesia católica de entonces. Antes de concluir su documento, no deja de citar al profeta Mahoma cuando dice: “quien se aleja de la ley divina acaba por volverse una bestia”, como lo cita Ruiz (2010), así como también menciona a los moros (judíos árabes) y a los sarracenos, dejando en evidencia su conocimiento de la cultura y religión musulmana. Por último, alude a Osiris, subrayando con esto el alcance de su saber acerca de la cosmovisión egipcia.

Es interesante observar que, en el transcurso de su documento, Della Mirandola nunca menciona abiertamente a Jesucristo como mesías ni como Dios único y supremo; sin embargo, hace claras referencias bíblicas al mencionar al apóstol San Pablo y al destacar reiteradamente a los querubines y serafines, tanto en forma de personajes como en calidad de adjetivo (vida serafínica o querubínica). Usa el sustantivo “Padre” y “Él”, para referirse a Dios, sin más referentes católicos. Así cita Magnavacca (2008) a Mirandola:

Preguntemos al apóstol Pablo, vaso de elección, qué fue lo que hicieron los ejércitos de los querubines cuando él fue arrebatado al tercer cielo. Nos responderá como interpreta Dionisio: que se purificaban, que eran iluminados y se volvían finalmente perfectos [...] Si nosotros también

la vivimos (y podemos hacerla), habremos igualado ya su suerte. Arde el Serafín con el fuego del amor; fulge el Querubín con el esplendor de la inteligencia; está el trono con la solidez del discernimiento. Por lo tanto, si, aunque entregados a la vida activa, asumimos el cuidado de las cosas inferiores con recto discernimiento, nos afirmaremos con la solidez estable de los Tronos. Si, libres de la acción, nos absorbemos en el ocio de la contemplación, meditando en la obra al Hacedor y en el Hacedor la obra, resplandeceremos rodeados de querubínica luz. Si ardemos solo por el amor del Hacedor de ese fuego que todo lo consume, de inmediato nos inflamaremos de aspecto seráfico. [...] Y si el alma se ha hecho digna de tal huésped, ya que la bondad de Él es inmensa, revestida de oro como de veste nupcial y de la múltiple variedad de las ciencias, acogerá el magnífico huésped no ya como huésped, sino como esposo, con tal de no ser de Él separada, deseará apartarse de su gente y, olvidada de la casa de su padre, y hasta de sí misma, ansiará morir para vivir en el esposo a cuya vista es preciosa la muerte de los santos. (2008, pp. 215-217)

A través de esta narrativa precisa y cautelosa el pensador italiano deja por sentado de forma implícita su formación judeocristiana sin caer en decantaciones excesivas.

Es de destacar que el autor usa la palabra teología en diferentes contextos, en una intención de asumir una postura académica e imparcial ante las diversas religiones para la aceptación y la validación de estas. Por ejem-

plo: la “santísima teología”, la “felicidad teológica”, la “piedad teológica”, el “saludo teológico” y la “sublimidad teológica”. El uso del término teológico o teología es un recurso de inclusión, que el autor pretende asir como bisagra para articular las distintas religiones expuestas por él. Así mismo, Della Mirandola propone una interesante fórmula donde combina tres recursos para poder alcanzar la paz y acabar con las pugnas entre de los diferentes sistemas de creencias; estas son: el estudio de la filosofía moral y la filosofía natural; el uso de la dialéctica como mecanismo de comunicación y entendimiento; y el poder de la reflexión como pilar de la razón. La filosofía es un elemento inseparable de la vida. Así lo señala Magnavacca (2008) cuando cita a Mirandola:

Esta paz auguremos a los amigos, auguremos a nuestro siglo, auspiciemos en toda casa en que entremos, invoquémosla para nuestra alma para que vuelva así morada de Dios, para que, expulsada la impureza con moral y con la dialéctica, se adorne con toda la filosofía, como áulico ornamento [...] Muerte he dicho, si muerte puede llamarse esa plenitud de vida cuya meditación de los sabios dijeron que era el estudio de la filosofía. (2008, p. 226)

Sumergirse en este texto nos conduce a ver el mundo a través de los ojos de Giovanni Pico Della Mirandola, un hombre que se negó a ser un hijo de su tiempo y cambió el epicentro del pensamiento de su época colocando al hombre como forjador de su destino, dotándolo de libertad plena, no solo de acción sino de pensamiento y convicciones. Como

una suerte de entomólogo, observa a diferentes especies de la fauna desde el interés genuino, la curiosidad y el respeto, sin prejuicios ni sobrevaloraciones. Así es la actitud de este gran pensador ante la fenomenología de la fe y la mirada de Dios proveniente de las diferentes culturas y creencias de su época, dinamitando el paradigma espiritual de su época. Su mirada imparcial alude a una actitud científica, antropológica: de ahí la trascendencia de su obra. Y en este sentido, este texto resulta en una invitación a la aceptación del otro, porque Mirandola comprendió la riqueza de la otredad, de lo diferente como abono; a la apertura de criterio y a la discrepancia como mecanismo de aprendizaje a través de la dialéctica y la reflexión para encontrar los contrastes, haciendo de la convivencia humana un proceso de nutrición bidireccional en estado de permeabilidad, de humildad.

Fue una mente lúcida para su tiempo, un visionario, un buscador de la concordia, un modelo de la modernidad, un referente del humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arpini, A. (2010). *Diversidad y reconocimiento: para una revisión del humanismo. Pico Della Mirándola y Bartolomé de las Casas*. Cuadernos del pensamiento crítico Latinoamericano. <http://hdl.handle.net/11336/95130>
- Barragán, L. (2021, enero-marzo). *Magia y ocultismo*. [webinar]. Ilustre.
- Barenstein, J. (2011). "In principio" según la interpretación cabalística de Giovanni Pico Della Mirandola. VIII Jornadas de Investigación en filosofía. Universidad nacional De La Plata. <https://www.academica.org/000-065/119>
- Cook, B. (2008, 3 de marzo). *Feliz cumpleaños Humanismo*. Revista Nuevo Humanista. <https://newhumanist.org.uk/1740>
- Cordúa, C. (2013). El humanismo. Revista chilena de literatura. No 84, 9-17.

- Della Mirándola, G. (agosto, 2010). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Historia 1 imagen. APA Style. https://historia1imagen.cl/2010/08/04/historia-universal-moderna_his404/

- Legido, M. (1963). *El problema de dios en Platón. La teología del demiurgo*. Talleres gráficos (pp. 90-100). Cervantes. Universidad de Salamanca.

- Magnavacca, S. (2008). *Discurso sobre la dignidad del hombre: una nueva concepción de la filosofía*. (pp. 197-279). Ediciones Winograd, Argentina.

- Pico Della Mirandola & *oration on the dignity of man*. History reference center. EBSCO History reference center. 2009, p.1. <https://web.s.ebscohost.com/hrc/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=226493fa-8ffa-4937-a272-fb-9f56a88dcf%40redis>
- Ruiz, A. (2010, 1 de noviembre). Discurso sobre la dignidad del hombre. Revista digital universitaria, UNAM. 11(11)

GRAFÓ [GRAFO]

Revista de la Escuela de Humanidades de la
Universidad Anáhuac Querétaro



Anáhuac
Querétaro

Universidad Anáhuac Querétaro

Calle Circuito Universidades I, Kilómetro 7 Fracción 2 El Marqués, Querétaro.

C.P. 76246 | Tel. (442) 245 67 42

anahuac.mx/queretaro

   | [anahuacqro](https://www.instagram.com/anahuacqro)