

Pie de página¹³

¹³ Revista literaria
de creación
y crítica

Poética, estética y política de la comparecencia.
Digresiones sobre la escritura cinematográfica de
Alice Guy-Blaché **Madroñero y Campozano** El viaje,
la evolución mental —alma— y el caos en «Emma
Zunz» **A'Lmea** Reflexiones en torno al mercado
del arte contemporáneo desde las narrativas de
Houellebecq y Echenoz **Morales** El velo universal
Miranda El tiempo del mito **Iwasaki** Alucinógenos y
religión. Aproximaciones hacia el arte chavín
Iwasaki La vorágine y El corazón de las
tinieblas: dos incursiones en lo salvaje **Rivas**
*Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de
las maestras-brujas* **Handelsman** CERATI (Paúl Puma)
Ortega La pista de hielo: perspectivismo, belleza
y tradición **Delgado** *In memoriam*. Gilda Holst
(1952-2024) **Velasco**

13 / Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

Pie de página¹³

¹³ Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES



Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano

**Los artículos de esta revista han sido evaluados
mediante revisión por pares doble ciego.**



Dirección: Verónica Andrade Aguilar

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de estilo: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

II Semestre 2024

ISSN 2631-2824

Directora: Cecilia Velasco

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Andrés Landázuri

Lucila Lema

Adriana Rodríguez Pérsico

Raúl Serrano

Emmanuel Tornés

Jackeline Verdugo

Raúl Vallejo

Universidad del Valle (Colombia)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Universidad de La Habana (Cuba)

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Academia Ecuatoriana de la Lengua

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Luz Mary Giraldo

Fernando Iwasaki

Manuel Medina

Carmen de Mora

William Ospina

Humberto Robles † (1938-2021)

Saúl Sosnowski

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Universidad Loyola Andalucía (España)

University of Louisville (Estados Unidos)

Universidad de Sevilla (España)

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Northwestern University (Estados Unidos)

University of Maryland (Estados Unidos)



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
LITERATURA

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

Pie de Página es una revista arbitrada cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

Nota al margen

Cecilia Velasco

7

ARTÍCULOS

Poética, estética y política de la comparecencia. Digresiones sobre la escritura cinematográfica de Alice Guy-Blaché

Mario Madroñero Morillo y Enma Camposano Avilés

13

El viaje, la evolución mental — alma — y el caos en «Emma Zunz»

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

37

Reflexiones en torno al mercado del arte contemporáneo desde las narrativas de Houellebecq y Echenoz

Josué Morales Ochoa

71

DOSIER

Presentación

97

El velo universal

Cecilia Miranda Garcés

99

El tiempo del mito

Fernando Iwasaki

105

Alucinógenos y religión.

Aproximaciones hacia el arte chavín

Fernando Iwasaki

119

MISCELÁNEA

Presentación

151

La vorágine y *El corazón de las tinieblas*: dos incursiones en lo salvaje

Vladimiro Rivas Iturralde

153

<i>Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas</i> Michael Handelsman	171
<i>CERATI (Paúl Puma)</i> Máximo Ortega Vintimilla	183
<i>La pista de hielo: perspectivismo, belleza y tradición</i> Christian Delgado	189
<i>In memoriam. Gilda Holst (1952-2024)</i> Cecilia Velasco	197

Nota al margen

Este número decimotercero de la revista *Pie de Página*, de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, presenta tres artículos académicos, a los que me referiré brevemente:

Mario Madroñero, colega del Departamento Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales de esta misma institución de educación superior, ha contribuido con un texto titulado: «Poética, estética y política de la comparecencia. Digresiones sobre la escritura cinematográfica de Alice Guy-Blaché», escrito en colaboración con Enma Campozano Avilés, de la Universidad Nacional de Educación. En él desarrollan una serie de reflexiones alrededor del nombre de Alice Guy-Blaché, figura fundamental en la historia del cine, y quien fue uno de los primeros personajes en ocuparse de la faceta artística de este, más allá de la intención de documentar la realidad.

En el artículo de Madroñero y Campozano Avilés, un referente fundamental resulta ser el trabajo cinematográfico de Pamela Green, quien desarrolla una investigación profunda que tiene como uno de sus propósitos develar el silenciamiento que han sufrido las mujeres en el ámbito del séptimo arte. Madroñero y Campozano, en sus digresiones, deconstruyen las nociones de mímesis y alteridad, y analizan qué implica la mirada desde el otro o la mirada desde sí misma, con la frase emblemática atribuida a Guy-Blaché en su desempeño como directora: «Sé natural».

La segunda colaboración es de autoría de Rosario de Fátima A'lmea Suárez, investigadora independiente, quien en su artículo «El viaje, la evolución mental —alma— y el caos en

“Emma Zunz”» se ha propuesto realizar un acercamiento simbólico al cuento «Emma Zunz», de Jorge Luis Borges. Lo analiza desde el criterio de que el personaje representa el viaje de la mente para evolucionar y volver a la suma sabiduría: justicia —cábala—; al seguir ese fin, debe vencer y sacrificarse para aprender algo de sí misma.

Mediante la confrontación entre algunos presupuestos provenientes de la filosofía, la numerología, y menos, las teorías literarias, y fragmentos tomados del cuento borgiano, A'Lmea Suárez evidencia que la heroína protagoniza una gran evolución en la que no está exento el sacrificio en pos de alcanzar el principio de la justicia, incluso a través de su forma perversa: la venganza.

Finalmente, Josué Morales Ochoa, investigador independiente y filósofo, quien realiza su segunda carrera en nuestra Escuela de Literatura, aporta con un artículo titulado «Reflexiones en torno al mercado del arte contemporáneo desde las narrativas de Houellebecq y Echenoz». Allí analiza las formas de representación del mercado del arte contemporáneo en las novelas *El mapa y el territorio*, de Michel Houellebecq, y *Me voy*, de Jean Echenoz, con la finalidad de poner en evidencia que el valor de la obra de arte no está determinado por una propuesta estética, sino por su valor económico en el mercado, tras haber descrito la trascendencia de los dos escritores en el panorama actual de la literatura francesa. Morales Ochoa aborda los conceptos de arte contemporáneo, posmodernidad y sociedad postindustrial para establecer las pautas de interpretación de las obras. Se revisan, asimismo, las nociones de modernismo y postmodernismo en el campo literario y, por último, las formas narrativas, estilo y la aplicación de las categorías teóricas dentro de las novelas.

Como se ve, la sección académica de *Pie de Página* busca diversificar su material de modo que, junto con análisis de textos li-

terarios canónicos, sus lectores y lectoras puedan aproximarse a análisis de naturaleza interdisciplinaria en los que se construyen diálogos con ámbitos artísticos como el cine y fenómenos de nuestro tiempo, como el mercado del arte contemporáneo.

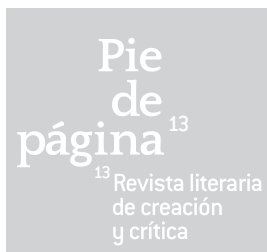
Bienvenidos y bienvenidas.

Cecilia Velasco

Directora de *Pie de Página*

Universidad de las Artes

Artículos



13/ Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

Poética, estética y política de la comparecencia

Digresiones sobre la cinematográfica de Alice Guy-Blaché

Mario Madroñero Morillo

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

mario.madronero@uartes.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5828-688X>

Enma Campozano Avilés

Universidad Nacional de Educación (Azogues, Ecuador)

enma.campozano@unae.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0233-8585>

Resumen

La escritura cinematográfica conlleva una praxis crítica de apertura y reafirmación de la autonomía, correspondientes a una poética, estética y política de la comparecencia que generan una interpretación de la mimesis diferente, la misma que provoca la inversión categórica de los paradigmas de representación de la mujer en la historia del cine. La escritura cinematográfica conlleva una narrativa fílmica que oscila entre «la imagen-movimiento y la imagen tiempo», promotora de una crítica del silenciamiento de la femineidad, que se confronta con la paradoja de su sobreexposición, con la intención de dar otras formas al mundo. La resistencia de la femineidad a la definición y denominación a través de un paradigma antropocéntrico y monoculturalista se considera una cualidad que trae consigo una crisis de representación junto con la experiencia de una cinematografía emergente, atenta a la ruptura de la invisibilización de su historia.

Palabras clave: comparecencia, cuerpo, escritura cinematográfica, femineidad, mimesis

14

Abstract

Cinematographic writing entails a critical praxis of openness and re-affirmation of autonomy that corresponds to a poetics, aesthetics and politics of appearance that generates a different interpretation of mimesis that provokes the categorical inversion of the paradigms of representation of women in history. of cinema. Cinematographic writing entails a film narrative that oscillates between “the movement-image and the time-image” that promotes a critique of the silencing of femininity that is confronted with the paradox of its overexposure, with the intention of giving other forms to the world. The resistance of femininity to definition and naming through an anthropocentric and monoculturalist paradigm is considered a quality that causes crises of representation that make possible the experience of an emerging cinematography attentive to breaking the invisibility of its history.

Keywords: appearance, body, film writing, femininity, mimesis

Derecho de presencia, cuerpo, subjetividad y representación cinematográfica

La concepción sobre la presencia en el cine problematiza la noción de representación y la forma en que se concibe la subjetividad a través de la imagen y los sentidos que propone sobre el cuerpo, la alteridad, la diferencia; en relación con su historia. Como propone Jean-Luc Nancy:

El cine pone en evidencia una forma del mundo, una forma o un sentido. Una evidencia conlleva siempre el punto ciego de aquello que la hace evidente: así se apoya en el ojo. El “punto ciego” no produce una privación de la vista: al contrario, conforma la apertura de una mirada que apremia a mirar.¹

La escritura cinematográfica como experiencia de una «escritura no alfabética» presenta signos abiertos, oscilantes por la carga imaginaria, simbólica e iconográfica que los conforman, a través de la que se revela la ambigüedad de la mimesis que hace de la «evidencia» un cuestionamiento de la presencia, particularidad por la que no se limita a la composición de un guion con una finalidad específica, sino de praxis de escritura hetero/crónicas en las que se cruzan tanto la «imagen-movimiento» como la «imagen-tiempo»².

La concepción sobre la presencia en la escritura cinematográfica de Alice Guy-Blaché³ se caracteriza por llevar al límite el problema de la representación a partir de la puesta en imagen de

1 Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami* (Madrid: Errata Naturae Editores, 2008), 38.

2 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1984).

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1987).

3 Alice Ida Antoinette Guy o Alice Guy-Blaché, españolizado: Alicia Guy-Blaché (Saint-Mandé, 1873-Nueva Jersey, 24 de marzo de 1968).

sus concepciones ontológicas, poéticas, estéticas y políticas, tal como señala la perspectiva arqueológica crítica de Pamela Green⁴ sobre la importancia de la obra de Guy-Blaché que, sin embargo, en la historia oficial del cine se ha invisibilizado, pese a que ella realizó, dirigió y produjo *El hada de los repollos*, primera película con una narrativa fílmica que asume la ficción como dispositivo de pensamiento crítico. En este sentido, con ella

[...] lo que cambia es un mundo, una cultura del mundo, lo que antes llamábamos una “civilización”. No es cierto que sea tan sólo esa “civilización de la imagen” desacreditada por el platonismo vulgar y reactivo; si no otro mundo que se da otras formas e intenta apropiarse de ellas.⁵

16

Darse otras formas refleja una praxis que provoca una ruptura de y con la noción de representación clásica y moderna del cuerpo, la subjetividad de la mujer y la femineidad a través de la reproducción de paradigmas y arquetipos sobre su presencia que, ligados a perspectivas antropocéntricas y monoculturalistas, expresan el límite metafísico de las concepciones poéticas, estéticas, económicas y políticas que reproducen. Por ejemplo, como indica Nicole Loraux, en el contexto de la historia y la tragedia, la remembranza de la muerte del héroe suele manifestarse a través del epitafio que lo proyecta a la posteridad, mientras que, cuando se trata de narrar la vida de la mujer y su muerte.

4 Pamela Green realiza una investigación arqueológica sobre la historia del cine, en perspectiva de responder a la ausencia o al «silenciamiento» de la voz y escritura cinematográfica de Guy-Blaché, a través de la que realiza la película *Sé natural. La historia desconocida de Alice Guy-Blaché*. Pamela Green, «Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché», documental rodado en 2018, video en YouTube, 1:42:39, acceso el 15 de marzo de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=v5Hc_0XZsXs

5 Nancy, *La evidencia...*, 37. Si bien la propuesta de Nancy se refiere a la cinematografía de Kiarostami, la poética de su narrativa fílmica al «cambiar un mundo» y cuestionar la «civilización de la imagen» permite establecer una relación con la narrativa fílmica de Guy-Blaché, que cuestiona la historia de la civilización de la imagen y del cine.

[...] basta con un poco de recuerdo privado: unas cuantas líneas grabadas en una estela, con la afirmación de que su marido nunca la olvidará [...] Si nos situamos en el nivel paradigmático de los modelos sociales, cierto es que la ciudad no tiene nada que decir con respecto a la muerte de una mujer, aunque haya sido tan perfecta como le estuviese permitido serlo: pues no hay para la mujer otro logro que el de llevar sin ruido una existencia ejemplar de esposa o de madre, junto al hombre que vivía su vida de ciudadano. Sin ruido: tal es, en todo caso, la vida que en el *epitaphios* aconsejaba Pericles a las viudas de los atenienses caídos en combate [...] Una vez muerto el marido, lo único que toca a las mujeres es no dar lugar a que se hable de ellas entre los restantes varones, ni en tono de censura ni en tono de elogio: la gloria de las mujeres consiste en carecer de ella.⁶

La ausencia de conmemoración y la negación de la remembranza de la mujer, del valor epistémico, poético, estético, político de la femineidad, evidencian el punto ciego de la economía de producción de presencia en el contexto clásico y moderno de la representación (trágica y cinematográfica) que, al sustentarse en una interpretación de la mimesis como descripción verosímil del paradigma antropológico encargado de definir y nombrar lo humano en correspondencia al valor civil de acciones heroicas, niega al punto de la carencia «la gloria de las mujeres», la misma que se remite, como se ha dicho, a la reproducción de una «vida ejemplar» caracterizada por la ausencia del logos femenino considerado ruidoso.

En contraposición, la escritura cinematográfica de Guy-Blaché, de acuerdo con Alison McMahan, presenta una composición en la que «se desarrolla una narrativa que enfatiza en la perspectiva y

⁶ Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1989), 25-26.

psicología del personaje», como evidencia de una interpretación diferente de la mimesis, pues asume la proyección de la ambigüedad de la presencia femenina a través de una alteración de la representación que hace posible una narrativa fílmica emergente⁷.

La dimensión ontológica de la propuesta de Guy-Blaché se manifiesta en la frase «sé natural», que propone a los actores e intérpretes de sus películas con la intención de provocar una ruptura con el paradigma y el arquetipo de la actuación y la forma de representación, que si bien se supone «debe» reproducirse miméticamente, evoca una concepción crítica sobre la interpretación que apela a la exposición de la relación subjetiva del actor con el personaje.

La solicitud «sé natural» da lugar a una concepción diferente sobre la mimesis, que permite al actor asumir la naturaleza del personaje como alteridad, pues, como destaca Taussig: «La facultad mimética es el rudimento de una antigua compulsión de las personas por “convertirse y comportarse como algo más”. La habilidad de imitar y de imitar bien, en otras palabras, es la capacidad de ser Otro»⁸. Aquella es una facultad que implica concebir la actuación como una praxis poética del sentido del «ser natural», que provoca una meta/modelización.⁹

La praxis poética de la escritura cinematográfica de Guy-Blaché refleja una comprensión plural de la imagen para crear situaciones, personajes y escenas que exceden la cotidianidad y representan un cuestionamiento del «principio de realidad»

7 Sin embargo, la historia del cine —y de la presencia moderna in extenso— atribuye como «fundador» de la «narrativa fílmica» a Charles Pathé, productor de la compañía de León Gaumont, quien si bien «intentaba imitar» a Blaché —que dirigió, produjo o supervisó muchas de esas películas—, no fue reconocida en la historia del cine de Gaumont. Alison McMahon, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema* (Nueva York-Londres: Bloomsbury, 2003), 78.

8 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A particular History of The Senses* (Nueva York: Routledge, 1993).

9 Félix Guattari, *Caosmosis* (Buenos Aires: Ediciones Manatíal SRL, 1996).

sobre el que se sustenta y revela una estética del disenso. Allí, la imagen, a través del humor, se desprende del peso del paradigma y el arquetipo del sistema de representación sobre lo humano.

Así, la estética del disenso genera una crítica sobre los valores de su época y contexto y expone una política que manifiesta su derecho de presencia al exponer una subjetividad y una concepción diferente sobre el cuerpo, evidente en la femineidad que expresan sus personajes. Esto ocurre al confrontar un contexto que, como refieren Margara Millán y Mary Ann Doane, se caracteriza por compartir, en relación con la presencia de la mujer, «el gesto freudiano de borrar (excluir) a la mujer del discurso que sobre ella se elabora», pues «los modelos dominantes en el cine, al igual que en el psicoanálisis, narran a la mujer, pero no la dejan narrarse»¹⁰.

La interdicción que conlleva impedir a la mujer «narrarse» evidencia una concepción sobre «la mujer como imagen» sustentada en las «estructuras de fascinación» (Mulvey) que suspende el sentido de la femineidad y genera «ausencias estructurantes» (Millán), a través de las que la femineidad representa la paradoja de una «imagen continuamente robada»¹¹.

El vaciamiento de sentido de la imagen de la mujer se produce por la sobreexposición del cuerpo. Para Laura Mulvey, corresponde a la reproducción del paradigma patriarcal de una economía de representación de la femineidad que, por usura de la corporalidad, degrada progresivamente la subjetividad de la mujer. Así, propone lo siguiente:

La imagen real de la mujer como material (pasivo) en bruto para la mirada (activa) del hombre lleva el argumento un paso más

10 Margara Millán, «Las teorías feministas del cine», en *Derivas de un cine en femenino* (México: Universidad Autónoma de México, 1999), 45–67.

11 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo Eutopías* (Universitat de València, 1988).

adelante dentro del contenido y la estructura de la representación, añadiendo una capa más de significación ideológica exigida por el orden patriarcal en su forma cinematográfica favorita: el cine narrativo ilusionista.¹²

La concepción se sustenta en una perspectiva psicoanalítica que interpreta la mirada en relación con el placer delimitado a la genitalidad y a la estructura edípica, a través de la que la representación de la femineidad se resuelve en la producción de un sentido de la mujer que la define como «la imagen perfecta para-ser-mirada», según Mulvey:

[...] los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben ser desmantelados antes de que el cine convencional y el placer que provee puedan ser desafiados.¹³

20

La descripción de la creación de una «ilusión confeccionada a la medida del deseo» refleja una economía de la imagen cinematográfica que regula y administra la necesidad de placer visual mientras neutraliza el gozo de la presencia que provoca la ruptura de la ilusión. Mulvey remite esta particularidad a la presencia paradigmática y arquetípica del patriarcado que, en el caso de la propuesta de Guy-Blaché, se confronta al desdoblar la ilusión a través de la representación de una femineidad que cuestiona esa «imagen perfecta», pues la forma en la que presenta a la mujer no está «confeccionada a la medida del deseo», sino que rebasa el «principio de placer» que la delimita.

12 Mulvey, *Placer visual...*, 91-92.

13 Mulvey, *Placer visual...*, 92.

La «ilusión» que se produce para satisfacer un deseo se relaciona, de acuerdo con Jacques Ranciere, con la concepción de Gilles Deleuze sobre la imagen-movimiento, que presenta: «La imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones»¹⁴. Esto evidencia la economía del deseo del paradigma y arquetipo de representación antropocéntrica de la imagen femenina.

Sin embargo, la experiencia del placer como ruptura de la economía del deseo, en la escritura cinematográfica de Guy-Blaché, se relaciona con la «imagen-tiempo», que conlleva

[...] una ruptura de esa lógica, por la aparición [...] de situaciones ópticas y sonoras puras que no se transforman en acciones [...] A partir de ahí se constituiría [...] la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace.¹⁵

21

En esta perspectiva se provoca una inversión categórica de la «ausencia estructurante», pues no se trata de una «imagen continuamente robada», sino de la apertura a/de su infinitud, motivo por el que la ausencia de enlace expresa la ruptura con el paradigma de representación como referente de la presencia y corporalidad. En este sentido, ejerce el derecho de presencia a través de imágenes que exponen el poder y la libertad de una femineidad que no

¹⁴ Jacques Ranciere, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2005), 130.

¹⁵ Ranciere, *La fábula cinematográfica...*, 130.

depende de la economía del placer de la mirada voyerista suspendida en la fascinación. Como refiere Millán, «la mirada puede ser placentera en la forma y al mismo tiempo encerrar una amenaza en su contenido, y es precisamente la mujer, considerada como imagen-visión-representación, quien cristaliza esta paradoja de placer-peligro»¹⁶.

La inversión categórica de la imagen de la mujer expuesta por Guy-Blaché propone una concepción sobre la presencia femenina que asume la «paradoja de placer-peligro» como una cualidad que permite la ruptura del esencialismo patriarcal que pretende neutralizarla en una imagen estática, vacía de subjetividad y de sentido. Esto corresponde a una praxis cinematográfica en la que «el cine hecho por mujeres no sólo daba la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio, sino que también ponía en acción *formas* que cuestionaban los códigos de representación cinematográfica convencionales»¹⁷ debido a la moción política que implica la emergencia del derecho de presencia de la femineidad.

Cuerpo, mimesis, lo espectral y monstruoso

Las «estructuras de fascinación»¹⁸ y las «ausencias estructurantes»¹⁹ conforman una concepción sobre la imagen y el cuerpo en perspectiva de la distinción entre esencia y presencia, sacralidad y profanación, visibilidad e invisibilidad, naturaleza y artificio, que expresan la clausura dialéctica de la facultad mimética de ser otro.

La imagen y el cuerpo femenino se exponen, por un lado, en referencia a una economía que regula una noción de belleza y

16 Millán, «Las teorías feministas del cine», 53.

17 Millán, «Las teorías feministas del cine».

18 Mulvey, *Placer visual...*

19 Millán, «Las teorías feministas del cine», 49.

fragilidad que se presuponen inalcanzables; por otro, en perspectiva de su materialidad cruda, en cuanto a las pasiones y la carne; mientras, en una tercera instancia, la de la alteridad que expone la femineidad al escapar de la representación convencional, se considera como espectral y monstruosa. El espectro y el monstruo alteran la presencia, de acuerdo con Mabel Moraña:

[...] las zonas ocupadas por sectores sociales subalternizados por grupos dominantes en razón de su etnicidad, cultura, clase social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., fueron y siguen siendo *monstrificadas* como espacios residuales, cuyas epistemologías —cuya racionalidad— asumen formas irreconocibles desde perspectivas que se piensan a sí mismas como centros o núcleos epistémicos, éticos y hermenéuticos. Al mismo tiempo, el margen produce sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos.²⁰

23

Entre la belleza inalcanzable pero deseable, las pasiones, lo espectral y la monstruosidad, tendría lugar la concepción sobre la representación de la mujer caracterizada por Mulvey por la paradoja de la «imagen continuamente robada», y la concepción de Millán de las «ausencias estructurantes» que producen la ausencia de la femineidad a través del «silenciamiento del cuerpo»²¹ de la mujer, que deriva del contexto histórico de su representación. Silvia Federici destaca:

20 Mabel Moraña, *El monstruo como máquina de guerra* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017), 9.

21 Millán, «Las teorías feministas del cine», 62.

[durante los siglos XVII y XVIII] Las mujeres eran acusadas de ser poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras. La lengua femenina era especialmente culpable, considerada como un instrumento de insubordinación. Pero la villana principal era la esposa desobediente, que junto con la “regañona”, la “bruja”, y la “puta” era el blanco favorito de dramaturgos, escritores populares y moralistas.²²

La concepción sobre la mujer que se infiere de la descripción de Federicci describe un proceso de abyección de la subjetividad femenina a nivel epistémico, estético, biológico, económico, lingüístico, jurídico, sexual, que se dirige a la disolución del modo de existencia que implica su *ethos*.

24

El «silenciamiento del cuerpo» representa la reducción de la presencia de la mujer a una materialidad contingente que se administra a través de una imagen hipersexualizada, vaciada de alteridad. Esta concepción, en la representación cinematográfica moderna, produce «la fantasmagoría erotizada que afecta la percepción del mundo del sujeto para hacer mofa de la objetividad empírica»²³.

La caricaturización, infantilización y mofa de la «objetividad empírica» de la femineidad reducida a la imagen de la «esposa obediente», superpuesta a la de la «mujer trabajadora», produce el esquema de su representación como «no trabajadores», pues, como indica Federicci:

[...] al negarle a las mujeres el control sobre sus cuerpos, el Estado las privó de la condición fundamental de su integridad física y psicológica, degradando la maternidad a la condición de

²² Silvia Federicci, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 155.

²³ Mulvey, *Placer visual...*

trabajo forzado, además de confinar a las mujeres al trabajo reproductivo de una manera desconocida en sociedades anteriores. Sin embargo, al forzar a las mujeres a procrear en contra de su voluntad o (como decía una canción feminista de los setenta) al forzarlas a “producir niños para el Estado”, sólo se definían parcialmente las funciones de las mujeres en la nueva división sexual del trabajo. Un aspecto complementario fue la reducción de las mujeres a no-trabajadores.²⁴

La mujer dócil y reproductora, que «no trabaja», en la propuesta de Guy-Blaché, se invierte a partir de una concepción sobre el humor, que cuestiona como Baubo, a través de la risa el «principio de identidad» sobre el que se sustenta, pues propone personajes femeninos que representan la desobediencia y exponen la ambigüedad de una imagen que puede estar o no presente. Aquello suspende la «fantasmagoría erotizada» al asumir lo espectral y monstruoso como cualidades de una presencia/ausencia de la mujer que excede la imagen paradigmática y arquetípica de la femineidad; en este rebasamiento tendrían lugar «las teorías del cuerpo excesivo, de la prevalencia del sentido del tacto por sobre el de la mirada» como formas de apertura del «silenciamiento del cuerpo»²⁵.

Lo espectral, de acuerdo con la propuesta de Mónica Crag-nolini²⁶, al desafiar la «lógica de la presencia (en la figura de los aún no nacidos y ya muertos) y la identificación» se caracteriza porque «no habita, no reside, sino que asedia (...) se piensa desde una intemperividad, desde una “disyunción” en la presencia misma del presente»²⁷. En esta perspectiva, la escritura cinemato-

²⁴ Federicci, *Calibán y la bruja...*, 142.

²⁵ Millán, «Las teorías feministas del cine», 58.

²⁶ Mónica Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto* (Buenos Aires: La Cebra, 2007), 50.

²⁷ Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto*, 51.

gráfica de Guy-Blaché expone, a través de la estética del disenso, la «disyunción» que provoca la presencia de una femineidad que asedia el deseo y el placer, interrumpe la mirada suspendida por la «estructura de fascinación» y rompe la ilusión de la domesticación de lo espectral y la monstruosidad.

La acusación de «ser poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras», que refiere Federicci como características que «justifican» en los siglos XVII y XVIII la «ausencia estructurante» de la mujer, se conjura e invierte al asumirlas como cualidades del exceso de su presencia disyuntiva a través de las que la episteme, la estética, la naturaleza y la economía de la femineidad se liberan del «principio de identidad» antropocéntrico y monoculturalista cuya pretensión es continuamente encerrarla, negarla o confinarla al «trabajo reproductivo» reducido a la «función de la procreación»²⁸.

26

La negación de la presencia de Guy-Blaché y de las teorías, conceptos y métodos que construye a lo largo de su praxis poética, estética y política en el cine reproduce el proceso de invisibilización que se aplica a la presencia de la mujer durante los siglos XVII y XVIII. La «ausencia estructurante» que hace parte de la historia del cine, puesta en evidencia por Pamela Green, se dismantela a través de una perspectiva arqueológica sobre la imagen espectral de Guy-Blaché, que asedia la historia del cine y la representación de la femineidad con una intención que no solo implica el reconocimiento, sino que corresponde a la disyunción que conlleva la solicitud «sé natural» como expresión de una vida liberada de los modelos que pretenden representarla, lo que manifiesta una poética y una política del disenso en el cine.

²⁸ Federicci, *Calibán y la bruja...*

Poéticas, estéticas y políticas de la comparecencia

El derecho de presencia, la dimensión ontológica crítica de la concepción sobre el cuerpo y la subjetividad de la femineidad provocan una poética, una estética y una política que se caracterizan por el disenso y la comprensión de una representación que, si bien se refiere a la mimesis, no se limita a la reproducción de ejemplos o modelos, pues apela a la «capacidad de ser otro»²⁹ que la alteridad abre y que tendrá como formas de su manifestación lo espectral y monstruoso como cualidades de la imagen disyuntiva de la mujer, que en el contexto de la imagen cinematográfica de Guy-Blaché corta y suspende la representación de la mujer y enfatiza la diferencia de perspectiva que propone la mirada patriarcal sobre una realidad y sobre la vida. De esta manera se posibilita lo siguiente:

27

[...] la distinción metodológica entre *la mujer* como construcción ficcional donde convergen diversos discursos occidentales (congruentes entre sí, como el crítico y el científico, el literario y el jurídico), y *las mujeres*, los sujetos históricos que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores.³⁰

La incapacidad a nivel discursivo de proponer una definición y denominación sobre las mujeres como «sujetos históricos» que intervienen en un contexto social, cultural y político —que se ha resuelto por invisibilización o «silenciamiento del cuerpo» en «las formaciones discursivas anteriores» (y actuales de la mismas ciencias referidas de forma indirecta)— se confronta a través de la imagen disyuntiva de la mujer y la poética que propone sobre la

²⁹ Taussig, *Mimesis and Alterity...*

³⁰ Millán, «Las teorías feministas del cine», 59.

creación de sentido de la femineidad. Esto implica su cuestionamiento en perspectiva, por un lado, de su recreación en un contexto sociocultural que históricamente ha negado su presencia, y por otro, de su invención continua en correspondencia al excedente de sentido que produce.

La recreación de un sentido perdido de la femineidad en el contexto sociocultural correspondería a la posibilidad de consenso que abre por estructura la disyunción, al hacer posible el reconocimiento de las «ausencias estructurantes» que conforman su historia. En este sentido, la recreación crítica de la historia de la representación de la mujer que propone Green en la historia del cine, a partir de la obra de Guy-Blaché, permite dar lugar a su presencia como un «sujeto histórico» que, sin embargo, se «incluye» parcialmente en la historia del cine.

28

Sin embargo, el valor del reconocimiento de la mujer como «sujeto histórico», es insuficiente. Se trata de una situación que, en la perspectiva arqueológica crítica que propone Green, exige una creación e invención de sentido de la femineidad en correspondencia a su autonomía, lo que en referencia a la representación implica considerar una «política de autorrepresentación, así como el dilema de cómo producir las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente, invisible porque aún no se encuentra representado»³¹, debido a la dificultad que produce la inestabilidad de la imagen disyuntiva para su definición.

La dificultad revela la insuficiencia de perspectiva de los paradigmas y arquetipos de la mirada patriarcal, motivo por el que la poética, la estética y la política de la femineidad no solo se refieren a «la diferencia de sexo» reconocida como proceso de neutralización de la diferencia, sino que abren la perspectiva a diferencias «de clase, de etnia, de religión, de preferencia sexual, de edad, y de

³¹ Millán, «Las teorías feministas del cine», 60.

otra serie de determinaciones que lo hacen un sujeto con múltiples identidades, ambiguo y contradictorio en sí mismo, más negado que afirmado», ya que «en esas diferencias irreductibles radica la importancia de las políticas de autorrepresentación de las mujeres»³², que se expone a cuerpo descubierto. Moraña propone:

El cuerpo protagoniza un sistema de mediaciones y adaptaciones o biorresistencias de contenido biopolítico vinculado con la sexualidad, las costumbres burguesas, el consumo, etc., constituyéndose en un elemento insoslayable en la relación entre el individuo y el poder, la formación de identidades y los procesos institucionales, la individualidad y la nación, la sociedad civil y el Estado, el disciplinamiento y el goce. Por tanto, es la base principal para los procesos de reconocimiento y autoreconocimiento social. Es un elemento clave para la configuración de la tríada: política, vida y cuerpo a partir de la cual puede pensarse el funcionamiento biocultural y biopolítico en la sociedad contemporánea.³³

29

La política de autorrepresentación de la propuesta de Guy-Blaché corresponde, por la exigencia del derecho de presencia que la caracteriza, a una estética y política de la comparecencia, que implica la búsqueda y proposición de una relación crítica justa entre diferencias irreductibles susceptibles de representación de su capacidad de ser otros.

El regreso al cuerpo es el regreso a la “evidencia”, a los cuerpos “reales” autorrepresentándose, es decir, autonombrándose. En este espacio del y para el sujeto femenino, la representación de

32 Millán, «Las teorías feministas del cine», 64-65.

33 Moraña, *El monstruo...*, 224.

imágenes de sus cuerpos no puede ser entendida en contradicción con la desconstrucción crítica de los modos dominantes de representación. Los feminismos de hoy tienen más, a juicio de ella, porque cuentan tanto con el realismo como con su crítica, tanto con políticas de identidad como de su desconstrucción.³⁴

La relación crítica justa, fuera del consenso que produce el reconocimiento de las diferencias, al establecerse a través de una poética, estética y política de la comparecencia, enfatiza en el disenso que afirma la diferencia a través de representaciones que no reproducen o conservan el paradigma o arquetipo dominante. Así, al comparecer, hacen posible el establecimiento de una «relación más cínica con los cuerpos femeninos y eso da cierto poder de *desujetamiento*; hibridación teórica, eclecticismo, heterodoxia como maneras actuales de encontrar la propia voz siempre contextualizada»³⁵.

30

La «relación cínica» de la mirada crítica heurística que provoca la poética y la estética del disenso, en perspectiva de la reafirmación continua de la singularidad que incita la diferencia femenina, conlleva una relación entre subjetividades dispares, equívocas, indefinidas, a través de la que no es posible delimitar la imagen del otro, pues no la reduce al reconocimiento de un modelo. Al proponerse en el contexto de la comparecencia, establece la relación de cuerpo presente, es decir, entre modos de existencia femeninos que tienen lugar en una realidad y un mundo.

Las penas y dolores, así como los placeres y deseos del propio cuerpo —no el de todas las mujeres, no de un cuerpo esencial—, sino del que se muestra, son fundamentales para reinterpretar la política de visibilidad y la identidad personal.³⁶

34 Millán, «Las teorías feministas del cine», 65.

35 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

36 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

En la escritura cinematográfica de Guy-Blaché y en la perspectiva crítica de la mirada arqueológica sobre la mujer y la imagen de la femineidad que propone Green, se manifiesta la posibilidad de una cinematografía de la comparecencia susceptible de revelar la irrupción de «una mujer para darse a la mirada»³⁷, motivo por el que las perspectivas de apertura y cuestionamiento sobre el valor de verdad de una imagen corresponden a una mirada porvenir.

La ruptura de la estructura de la fascinación por la imagen del cuerpo vaciado de subjetividad y sentido de la mujer cuestiona la «ausencia estructurante» que justifica su invisibilización, y provoca una femineidad emergente que se reafirma en su indefinición, en la medida en la que no se propone para la identificación, la clasificación o el reconocimiento.

La cinematografía de la comparecencia que revela la irrupción de «una mujer para darse a la mirada» corresponde a la concepción que Alexandra Juhasz propone en relación con los «medios feministas», caracterizados por «un trabajo diferente, diverso, relacionado con el cine, el vídeo, la televisión y la producción digital realizada por quienes critican las relaciones de poder desiguales que limitan a las mujeres» que se sitúa «en el campo de los medios alternativos o independientes, que realizan trabajo fuera de la sanción y el afán de lucro del modelo industrial»³⁸.

La cinematografía de la comparecencia expone una imagen de la femineidad que se sitúa en un contexto desde una geopoética y geopolítica de las relaciones de alteridad, a través de la que moviliza los sentidos sobre la presencia de la mujer en un territorio, una realidad, el mundo, atenta a las interrupciones y rupturas que obra en las estructuras de la estética y la política de reproducción y conservación del patriarcado.

37 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

38 Alexandra Juhasz, *Women of Vision. Histories in Feminist, Film and Video* (University of Minnesota Press, 2001), 2.

Evoca, invoca y provoca un cuestionamiento continuo de la historia de la representación, pues, como refiere Juhasz, se «preocupa por el recuerdo del pasado feminista reciente, y más específicamente sobre el olvido de la historia de los medios feministas»³⁹. Es decir, se ocupa del tiempo que provoca la emergencia de la femineidad y la ruptura que se abre en la estructura cronológica de la historia, al exponer los indicios de su movilidad que, como en el caso de lo espectral y monstruoso como cualidades afirmativas de la indefinición de un «ser femenino», expresan lo intempestivo y la disyunción de la presencia y corporalidad de la mujer como «sujeto histórico».

La perspectiva crítica de esta concepción cinematográfica corresponde a una «necesidad política en continuo movimiento» que se presenta como respuesta a una «cultura del olvido» administradora de la invisibilización de la femineidad y su acontecimiento. Como expresa Juhasz, «las feministas existen y son olvidadas, desaparecen, son recordadas, se pierden, se redescubren, se borran y vuelven a representarse»⁴⁰, remoción del tiempo que manifiesta un «ciclo de conocimiento y acción» que no corresponde a la secuencia cronológica de una imagen antropocéntrica y monoculturalista de la historia, la presencia, el ser y la representación. De ese modo, en la «lengua cinematográfica», Ranciere propone lo siguiente:

[...] la imagen ya no es una copia condenada a la semejanza sino el elemento de un discurso autónomo en el que el tono igual, no expresivo de los modelos permite hacer surgir, en vez de los parlamentos del escenario, la verdad desnuda del ser íntimo.⁴¹

³⁹ Juhasz, *Women of Vision...*, 1.

⁴⁰ Juhasz, *Women of Vision...*, 2.

⁴¹ Jacques Ranciere, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2012), 45.

La comparecencia de la femineidad abre las nociones que pretenden instaurar el límite de su definición, pues, como destaca Juhasz, el trabajo del cineasta pluraliza el «principio de identidad» que pretende clausurarla a través de una sola forma de narrar su acontecimiento. Negrón-Muntaner dice:

A menudo me identifico como un cineasta queer... En otros contextos, soy una persona de la diáspora. Como cineasta me siento más a gusto con otros pueblos desplazados, ya que la migración probablemente define mi vida adulta más que cualquier otro proceso..., Me relaciono con el trabajo feminista e incorporo sus preocupaciones. Sin embargo, si se reduce a una identidad, tiende a excluir otras preocupaciones que tienen que ver con la migración (por ejemplo, mi sensibilidad diaspórica) y lo que implica estar ubicado en las intersecciones de las relaciones de poder.⁴²

33

La relación geopoética y geopolítica con los contextos y las subjetividades, las diferencias que sustentan la posibilidad de una cinematografía de la comparecencia, en el trabajo crítico de Guy-Blaché y Green, están en correspondencia con la apertura de la «identidad» que provoca la escritura cinematográfica de la comparecencia como el concepto y práctica de una descolonización continua de la presencia, la imagen, el cuerpo de la mujer que se expone sin temor a la ausencia o la invisibilidad, que pretende reproducir y conservar la ilusión cinematográfica del patriarcado.

⁴² Juhasz, *Women of Vision...*, 4-5.

Bibliografía

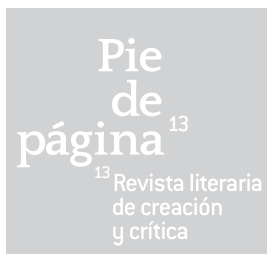
- Cragolini, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- Federicci, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños: 2004.
- Green, Pamela. «Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché». Documental rodado en 2018. Video en YouTube, 1:42:39, acceso en abril de 2024. Acceso el 15 de marzo de 2024. https://www.youtube.com/watch?v=v5Hc_oXZsXs
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal SRL, 1996.
- Juhasz, Alexandra. *Women of Vision. Histories in Feminist, Film and Video*. University of Minnesota Press, 2001.
- Loraux, Nicole. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1989.
- McMahon, Alison. *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. Nueva York-Londres: Bloomsbury, 2003.
- Millán, Margara. «Las teorías feministas del cine». En *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Autónoma de México, 1999.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo Eutopías*. Universitat de València, 1988.
- Nancy, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2008.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Ranciere, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- . *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.

Mario Madroñero Morillo

Ph. D. en Antropología de la Universidad del Cauca. Magíster en Etnoliteratura y licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño, de Colombia. Docente de la licenciatura en Literatura y director del Grupo de Investigación-Creación, Escrituras y Educación en Artes (GICEEA) de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Coordinador de Proyectos de la Asociación Ecuatoriana de Fomento de la Investigación Educativa (ASEFIE). Publicaciones recientes: «Iconología, cultura visual e investigación creación» (2023), revista investigación en el campo del arte *Calle 14*, Universidad Distrital, Bogotá; *Dar (se) al mundo. Educación, Vivencia y Donación* (2023), Avatares Editorial, San Juan de Pasto; «Training Transdisciplinary Educators: Intercultural Learning and Regenerative Practices in Ecuador» (2019), *Studies in Philosophy and Education* 38, n.º 2 (2019).

Enma Campozano Avilés

De nacionalidad ecuatoriana. Completó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Guayaquil y sus estudios de maestría y doctorado en la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación en la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica). Su interés de investigación incluye la relación entre educación y sociedad, el estudio de la escuela en perspectiva de creación de una línea sobre estudios escolares, el estudio de la infancia, lo político y la política en la educación artística, el proceso de enseñanza-aprendizaje con enfoque en la particularidad del saber pedagógico/didáctico, y la educación intercultural. Tiene experiencia en docencia en las carreras de Educación Básica, Inicial e Intercultural Bilingüe; y Pedagogía de las Artes y Humanidades. Ha ejercido funciones de investigación y vinculación a partir de la ejecución de diversos proyectos académicos.



13/ Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

El viaje, la evolución mental —alma— y el caos en «Emma Zunz»

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Investigadora independiente

correcciones_idiomaticasRAL@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7087-0368>

Resumen

En este estudio, se realiza un acercamiento simbólico al cuento «Emma Zunz», de Jorge Luis Borges, desde el criterio de que el personaje representa el viaje de la mente para evolucionar y volver a la suma sabiduría: justicia —cábala—; al seguir ese fin, debe vencer y sacrificarse para aprender algo de sí misma. Para ello, ha sido de utilidad el artículo de Ángeles Ma. del Rosario Pérez, «La filosofía de

Schopenhauery y la cábala en la configuración de “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges»¹.

Se han aplicado los presupuestos míticos —el concepto de Pléyades— tomados del sincretismo griego, lo que permite explorar las capas mentales para explicar lo del trayecto de la heroína —Campbell— como alegoría de las vicisitudes que conducen a la evolución de la conciencia hasta llegar a la justicia, concebida como lo supremo dentro del relato, ya que esta aproxima a la protagonista a la verdad, que es una conexión con lo divino. Así, en esta lectura se imbricó el viaje, la evolución mental y el caos que en el personaje borgiano se dan, más allá de un análisis basado solo en la fábula.

Palabras clave: Emma Zunz, viaje del héroe, Pléyades, evolución, cábala

Abstract

In this study, a symbolic approach is made to the story “Emma Zunz” by Jorge Luis Borges from the criterion that the character undertakes a journey in the mind, to evolve and return to the sum wisdom: justice —Cabbala—; following that end, she must overcome and sacrifice herself to learn something about herself.

The mythical presuppositions —Pleyades— of Greek syncretism have been applied, where the mental layers are explored to explain the heroine’s journey —Campbell— as an allegory of the vicissitudes that lead to the evolution of consciousness until it reaches justice, conceived as the supreme within the story, as it brings her closer to the truth, which is a connection with the divine. Thus, in this reading they have intertwined the journey, the mental evolution and the chaos that occur in the Borgian character, beyond an analysis based only on the fable.

Keywords: Emma Zunz, hero’s journey, Pleiades, evolution, Kabbalah

¹ Ángeles Ma. del Rosario Pérez, «La filosofía de Schopenhauery y la Cábala en la configuración de “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* XIII, n.º 26 (2007): 77–102.

Rasgos previos sobre este cuento

«Emma Zunz», cuento escrito por el argentino Jorge Luis Borges, fue publicado en la revista *Sur* en 1948, fundada por Victoria Ocampo; más tarde, fue reeditado dentro del volumen titulado *El Aleph*, de 1949, por criterio del autor. Este conjunto de cuentos se ha convertido en el más recordado y leído, debido a que no se desgastan sus lecturas; incluso, el cuento aquí elegido es el que guarda una gran dependencia con las obsesiones borgianas: la novela policial, las resoluciones psicológicas, la tradición mosaica y su relación con la cábala, el amor por la tradición griega y su legado, así como con los mensajes encriptados.

Tanto el libro de cuentos nombrado aquí como sus distintos cuentos tomados aisladamente, han sido la preocupación de estudios desde hace algunas décadas; no solo por plasmar algunos temas del autor argentino, sino porque hay puntos de análisis que brotan tras una exégesis supeditada al plano de la fábula, correspondiente a la macroestructura narrativa. Pueden estar imbricados otros niveles de sentido, que requieren de preconceptos de algunas ramas epistemológicas y científicas o, incluso, de las llamadas pseudocientíficas, como ocurre con varios de los escritos del autor porteño, que hizo de su ceguera un punto de imbricación con mundos dialogales de diferentes culturas y referencias textuales.

Así pues, se sobreponen redes semánticas que no solo hacen guiños a las tradiciones occidentales y orientales con sus lógicas y filosofías, sino que proponen mundos alternos, en los que la clarividencia y la evaluación del pasado se funden en reflexiones que cuestionan las verdades acordadas, lo verosímil y lo justo. Aquí, además, la intervención de los lectores pone en ejecución la creación y la imaginación, en las que el valor del

«yo» se relaciona con la indagación en la conciencia humana y sus múltiples devenires.

Sobre el cuento escogido para la presente interpretación se han realizado algunas lecturas que van desde la preocupación por los problemas éticos y morales hasta lo policial y político, sin dejar de lado interpretaciones que defienden el amor incestuoso (Joseph Chrzanowski y E. D. Carter Wheelock)² y perspectivas de género, ya que este relato se centra en el devenir de la conciencia de un personaje femenino. Esa es una cuestión que no es recurrente en este escritor y cuya elección ha intrigado, incluso, por su justificación paratextual, pues, hasta cierto punto, se deslinda de su génesis creativa al hacerla producto de una influencia externa. Así lo especificó en el «Epílogo»: «Emma Zunz (cuyo argumento espléndido, tan superior su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros)...»³. Para un mejor acercamiento, recordemos la estructura de la fábula:

40

El 14 de enero de 1922, Emma recibió una carta, donde se enteró de que su padre, que vivía en el extranjero, había fallecido. El dolor de su pérdida le hizo recordar los últimos momentos con él y una promesa incumplida. Toda la noche lloró su ausencia y planeó la ejecución de un acto de justicia, que limpiaría la honra de su familia, perdida por una calumnia, acaecida cuando ella tenía doce años.

Al día siguiente, llevó a cabo sus labores cotidianas: preparó sus escuetos y veganos alimentos, y cumplió sus obligaciones laborales; así, fue a la fábrica de tejidos, donde también había estado empleado su padre como contador. Salió con sus amigas a una piscina; a ellas escuchó conversar de asuntos superfluos y

2 María Teresa Aedo Fuentes, «Borges y Emma Zunz postulando realidades», *Acta Literaria*, n.º 25 (2000), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702504>.

3 Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Argentina: Alianza Editorial, 1992), 181.

románticos propios de jóvenes de diecinueve años, aunque, ese último tema para ella era ignorado. Su rutina de varios años se repitió sin cambios, salvo que no comentó a sus amigas la pérdida de su padre ni su dolor.

El sábado, cumplió con lo planificado: pasó por el muelle donde observó cómo actuaban las mujeres de los arrabales con los marineros, pues había leído que había un barco que zarparía esa noche. Entonces, siguió a un marinero con el que mantuvo una relación íntima con profundo desagrado. Luego, regresó y fue testigo de la rutina de las calles que seguían con su ritmo, sin que el mundo se enterase de su sufrimiento, de sus decisiones ni pudor mancillado. Acudió a su cita con Leowenthal, dueño de la fábrica donde trabajaba y con quien había pactado un encuentro luego del almuerzo para revelar detalles de una huelga. Arribó a la fábrica y en el despacho se hizo con un arma de fuego que todos sabían que él guardaba en el cajón, y mató al hombre. La acusación que Emma Zunz le imputó ante la justicia de los hombres fue violación; ante la justicia de Dios, fue la inculpación arbitraria de un desfalco hecha hace seis años a su padre y su muerte con ese agravio.

En un primer plano, en este relato, hay un guiño de Borges por la novela policial; sin embargo, no se trata de una mimesis, sino que invierte la actitud e invita al lector a adentrarse en la conciencia del personaje criminal. Luego, lo que preocupa son las razones que motivan a que se cometa un delito y su elaboración para hacerlo verosímil, puesto que, como dice María Teresa Aedo Fuentes⁴, la preocupación del escritor argentino era comprobar que con el lenguaje se puede realizar una estructuración cercana a la verdad, gracias a la representación de los hechos, que alternan «modos» dentro de los procedimientos, que exigen planos de lectura que van desde lo general; después, lo evidente en un personaje y, por

⁴ Aedo Fuentes, «Borges y Emma...».

último, lo exigido para deducir otras connotaciones. Igualmente, en el cuento se trataría de discutir la relación con la certeza y la accesibilidad a esta desde un lugar microcósmico como es el ser humano, pues las leyes divinas son superiores a los acuerdos mortales, como se manifiesta, por ejemplo, en otro contexto temporal y cultural, en la tragedia griega de *Electra*.

Por ello, se juega con la duplicidad, en la que se combina lo referencial y lo ficcional, pues frente a los lugares (Bagé, Gualeguay, Lánus, Paseo de Julio, Almagro, Linier, Nordstjärnan, bocacalles de Warnes), y marcos temporales (la fecha de la carta, las sucesión de días, el día santo, la llegada y salida del buque, las horas de los eventos, marcadas con la luz que develan u ocultan las acciones de los personajes), se muestra aquello que solo tiene valor dentro del texto ficcional, como los compromisos religiosos de Dios y Leowenthal, de Dios y Emma, la normalidad de los actos de la protagonista y las falsías de los personajes.⁵

42

De la misma manera, se resalta la labor del narrador que recalca los pares antagónicos —víctima/victimario; puritana/prostituta; vigilante de las leyes divinas/quebrantadora de las mismas leyes; el rico que vive como pobre; protectora de la vida/asesina; vegana/carnívora (en el sentido de asesina o devoradora de la carne humana); buscadora de la verdad/mentirosa— que cambian de papeles para ser a la vez lo que temen, en un juego de apariencia y de realidad; todo lo cual hace del cuento una lucha entre lo que es y lo que simula ser; asimismo, una narración de eventos análogos que transmutan de sentido cuando se dan en otro contexto (el recurso del oprobio para purificar un acto similar; la posesión de riqueza, pero una vida de pobreza; el dinero

⁵ Nicolás Álvarez, «La realidad trascendida: dualismo y rectangularidad en Emma Zunz», en *La realidad trascendida*, Nicolás Álvarez, 27–36 (1983), <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alvarez.pdf>

como pago, causa u ofrenda; la sangre derramada de Emma y Leowenthal; la versión final, que tiene atributos de veracidad y falsedad). Además, se recalca la imposibilidad de llegar a la verdad, desde una perspectiva humana, lo que puede conducir al lector a adentrarse en el ámbito filosófico.⁶

Lecturas en clave de la cábala

Ahora, ya en un plano connotativo, nos enfrentamos a sentidos simbólicos y alegóricos. Borges, en general, en *El Aleph* hace guiños a uno de los temas que han ocupado sus lecturas, la cábala.⁷ Así, esta alusión se presenta desde la elección del título del libro de cuentos, ya que esta es una de las letras madres del alfabeto hebreo (*mem* y *shin*); aquella que fue pronunciada por Dios para crear el «aire» en el mundo y que está relacionada con la sabiduría y la idea de principio y fin.⁸

Desde su juventud estuvo subyugado por este conocimiento, que velado se convirtió en un reto para dilucidarlo. Su acercamiento a él no solo se vio incentivado por los largos pasajes que recitaba su abuela ni por las amistades y alianzas que forjó en algunos momentos de su vida,⁹ que le acarrearón despidos, imprecaciones de los Gobiernos de turno o conocidos, sino que ese conocimiento también se ve atravesado por el lenguaje y la escritura. Como se sabe, el texto literario no solo dice algo, sino que promete una acción y un devenir, cuyas redes de significados obligan al lector

6 Álvarez, «La realidad trascendida...».

7 Pérez, «La filosofía de Schopenhauery...».

8 Dominika Háberová, «Los elementos cabalísticos en la prosa narrativa de Jorge Luis Borges» (tesis de maestría, Masarykova Univerzita, 2011), https://is.muni.cz/th/paa8j/Dominika_Haberova___Trabajo_de_fin_de_carrera_.pdf

9 Háberová, «Los elementos cabalísticos...».

a retos y potenciaciones cognitivas que rebasan los conocimientos elementales; incluso porque potencian el alcance de una sabiduría que permite interpretar la estructura de las formas del universo, escondidas a la comprensión de los mortales que, por eso, deben repetir hasta el infinito su existencia.¹⁰

Solo aquellos que logran purificar su mente del mal, es decir, quienes obtienen «el equilibrio entre las fuerzas de la gentileza y la rigurosidad de las sefirot»¹¹ pueden librarse de esa repetición y llegar a Dios. El ser humano debe vencer esa tentación que oferta el mal por el bien para obtener el conocimiento adecuado (para el judaísmo, *sefirot* en plural es el nombre del árbol de la vida, uno de los símbolos cabalísticos más importantes).

44

Jorge Luis Borges desarrollaba en sus cuentos con frecuencia la idea de un Dios falible o más bien imperfecto, debido a sus errores primarios y planteaba unas dudas acerca de que Dios sea único y perfecto. En la mayoría de los casos sus conjeturas partían de las inscripciones [sic] encontradas en la Cábala [...]. [Sin embargo,][a]l nombre oculto de Dios se refiere Borges en sus cuentos también como al Nombre Absoluto porque contiene en sí mismo la esencia de Dios a la que explica a la vez. Según la tradición los efectos de descubrir y pronunciar el Nombre Absoluto mencionados arriba serán los mismos que descubrir la fórmula oculta que pronunció Dios el primer día de la creación.¹²

En consecuencia, para Borges como asiduo lector, las escrituras sagradas y sus sentidos alegóricos fueron un reto de aprendizaje más que de divulgación debido a que ese lenguaje cifrado fue considerado por Borges como un arte que él puso en ejecución en

10 Háberová, «Los elementos cabalísticos...», 23.

11 Háberová, «Los elementos cabalísticos...», 21.

12 Háberová, «Los elementos cabalísticos...», 23-24.

sus escritos; así lo declara en sus conferencias «Siete Noches» y en dos de sus ensayos: «La postulación de la realidad» y «El arte narrativo y la magia».¹³ Por lo tanto, son tres puntos recurrentes que la crítica ha resaltado en este relato: la mente criminal, la trasgresión de la novela policial y la relación con la cábala.

Seguiré este último enfoque debido a que la relación del texto narrativo elegido con la herencia hebrea pide una lectura particular. Así, la protagonista es una justiciera: imputa la ineficacia de la ley de los hombres frente a la ley divina. Este acto de reacción contra lo establecido se da en una tierra nueva, que se deja en evidencia en filtraciones del dialecto:

[l]as palabras «pileta» y «revisación» son propias del habla de Buenos Aires. [...] el uso de estos americanismos pareciera tener la intención de contrastar el origen judío de Emma con el sitio donde se halla, la capital argentina, lo cual le añade la cualidad de ser una forastera y no compaginar del todo con el ambiente donde se mueve [...].¹⁴

45

Sin embargo, se deja notar que, dondequiera que se hallen los herederos hebraicos, tienen unas leyes que traspasan cualquier otro acuerdo, en especial, el mundano. Ese saber tal vez es el que llamó la atención del escritor Borges, pues descubrió que sus mandamientos vienen de los libros sagrados (dictados por Dios); solo al respetarlos, el ser humano se conecta con un rastro de divinidad que persiste en su ser, así lo deja en claro en el cierre de su conferencia sobre este tema, donde hay que diferenciar el sentido dado a demiurgo y a Sofía en esta tradición:

En nosotros hay una partícula de divinidad, pero este mundo

¹³ Aedo Fuentes, «Borges y Emma Zunz...».

¹⁴ Pérez, «La filosofía de Schopenhauer...», 83.

evidentemente no puede ser una obra de un dios todo poderoso y de un dios justo; pero que depende de nosotros el salvar esa parte de divinidad y esa sería la enseñanza que la cábala tiene para nosotros ahora; más allá de ser una curiosidad que estudian los historiadores o los gramáticos.¹⁵

Entonces, para reiterar la presencia del hipotexto de la ley hebrea en el cuento analizado aquí, son varias las referencias contenidas en sus breves páginas, cuyos mensajes exigen que quienes se acerquen estén abiertos a los sentidos alegóricos subyacentes.

En este sentido, pondero el valor simbólico del personaje de Emma Zunz, cuya representación la esquematizo con la alegoría del proceso mental, es decir, con la evolución interior; aquí, ella es la hacedora de sus propias elecciones. Por lo tanto, hago uso de algunos presupuestos de autores diferentes, que comparten una misma lectura original —la cábala—, pues se enfocan en la labor tanto filosófica como psicológica del héroe —ser humano— y su devenir a un estadio superior de conciencia.

Emma, para emprender su viaje mental —alma—, se vuelve una heroína¹⁶ que debe pasar vicisitudes hasta lograr su aprendizaje. Ella antropomorfiza la evolución de la mente —el desarrollo hasta

15 Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches – La Cábala (Conferencia)», conferencia publicada originalmente en 1977, video en YouTube, 37:05, 9 de junio de 2013, acceso el 20 de enero de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=JhtxyfVJ-dY&t=1919s>.

16 Por su carácter de heroína y su devenir —viaje—, mi lectura toma el libro de Joseph Campbell, titulado *El héroe de las mil caras*, en el que se afirma que prevalece un monomito, pues el ser humano, como reflejo de su curiosidad y circunstancias, ha sintetizado en sus relatos sus preocupaciones existenciales. Este autor tomó a un estudioso anterior, el psicólogo Carl Jung —recuperador de la cábala—, que conceptualizó nociones como el inconsciente colectivo; así explicaba que la mente humana emprende la búsqueda y la consecución de un objetivo y que, por eso, en su memoria se encuentran arquetipos relacionados con el proceso de transformación o sabiduría. A partir de esa lectura previa, Campbell elabora la teoría de que en todos los relatos humanos están presentes arquetipos, cuya manifestación la rastreo en todas las leyendas y mitos más conservados en diferentes culturas.

alcanzar la trascendencia— que es el regreso a la unidad, la luz y lo solar. Por eso, el guiño en el juego entre los nombres de Emma y Emmanuel (su padre), que en sí son el mismo nombre.¹⁷ Son la unidad separada que en la tradición talmúdica refiere a la *Shejiná*, la parte femenina de Dios, la sabiduría pura. En esa misma idea, en el cuento hay referencias a la simbología gnóstica.¹⁸

Por consiguiente, Emma Zunz como alegoría de la conciencia del ser humano, en su nominación más reconocible, la mente, debe pasar retos dentro de la existencia para unificar lo material y lo psíquico, en una lucha por llegar a la justicia y a la suma verdad que le acerque a la sabiduría. Así, recurro al mito de las Pléyades, al que aludí en estas mismas páginas que, aparentemente, pertenece a otra tradición de Oriente, pero que según Mercier Eliade¹⁹ conservan un mismo tronco, que ha sido reestructurado sin alejarse de su intención mítica. Además, ambas culturas fueron las obsesiones de Borges.

Las Pléyades son siete: Alcione (mente física), Celeno (mente vital), Méope (mente razonadora), Estéiope (mente evaluadora), Electra (mente iluminada y creativa), Taigete (mente intuitiva con puntos dispares), Maia (supermente).²⁰ Por lo tanto, a cada una se la relacionó con una cualidad de la evolución cognitiva hasta estar apta para encontrarse frente a la sabiduría (Sofía o Atenea).²¹ Recordemos que, dentro de cierta tradición, la personificación de las abstracciones era una táctica muy empleada para hacer que los

17 Viviana Ackerman, «Emma Zunz de Borge», video en YouTube, 30:04, 20 de marzo de 2022, acceso el 20 de enero de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=CRnfxiRtAYs&t=1587s>

18 Háberová, «Los elementos cabalísticos...», 34–5.

19 Mercier Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Madrid: Cristiandad, 1974).

20 Revelando el Velo, «Significado esotérico del mito de Hermes», video en YouTube, 19:17, 2 de octubre de 2023, acceso el 12 de diciembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Es6NGBJazNw&t=518s>

21 Jaume Pòrtulas, «De Oriente a Grecia: las siete Pléyades», *Minerva: Revista de Filología Clásica*, n.º 9 (1995): 29.

adeptos comprendieran la estructura de la religión y la cosmogonía, en sí, el origen de sus preceptos y su moral, y la simbología es un recurso importante.

Para descubrir las pistas que encierra el cuento, detengámonos en la elección del título, pues hay que tener en cuenta que nada es fortuito en Borges. Si nos adentramos en el valor etimológico del nombre, Emma proviene de dos tradiciones, además de su condición de apócope del nombre de su progenitor: viene del germano y significa «la más fuerte, la que tiene fortaleza», y del hebreo, con la acepción de «la que trae a Dios». ²² Lo que prelude el carácter extrahumano del que está imbuido el personaje.

Además, si bien en varias culturas la mujer es vista como pasiva, en ciertos ámbitos orientales ella es investida como un ser arcaico, perteneciente a una tradición que está fuera del tiempo lineal, en la que ella es la parte femenina de la divinidad, *Shejiná*, como ya había mencionado. Así, relaciono a Emma Zunz con la fuerza y la acción justiciera, como una mensajera de Dios. En este cuento, los nombres actúan como signos alegóricos; en el caso del de la protagonista, este alude a un signo divino que significa la que debe enfrentarse al mal y mantener el equilibrio; por lo tanto, debe armonizar la ley humana y la ley divina para encontrar el punto medio, el de la verosimilitud. ²³

Igualmente, si interpretamos el apellido que es el mismo que «corresponde al del famoso judío alemán Leopoldo Zunz (1794-1886) que introdujera un verdadero rigor científico en los estudios hebraicos» ²⁴, nos encontramos con rasgos de una tradición textual en la que lo intelectual y la búsqueda de lo oculto resaltan; es decir, se reitera el poder del padre y lo ancestral. Incluso, bajo la numerología, esa palabra encierra su correspondencia con la energía

²² Álvarez, «La realidad trascendida...».

²³ Ackerman, «Emma Zunz de Borges...».

²⁴ Álvarez, «La realidad trascendida...», 32.

de dos números. De la misma manera, la combinación del nombre y el apellido nos lleva a realizar un análisis tanto numerológico como deductivo. Así, en el primero, los números que resuenan son el cuatro y el seis; el primero obliga a su poseedor a evaluar lo existente y transgredirlo para crear su propio mundo; el segundo, en cambio, expresa la lucha para no dejarse llevar por los excesos, el equilibrio es su subsistencia; asimismo, lo caracteriza la fidelidad.

Con el apellido, apporto con algo no revelado en el campo de los grafemas y en el semántico. Tanto al inicio como al final está la misma consonante, que en el español corresponde a la última letra del alfabeto, la «z», pero en este apellido lo circunda, con la idea de finitud. La sílaba que la última letra del alfabeto protege es la del infinito: se trata de «un», que icónica o geométricamente son el punto y la circunferencia, pues «es el símbolo de los números transfinitos, en la que el todo no es mayor que alguna de las partes»²⁵. En sí, esta idea de lo infinito y lo finito reitera la idea del «aleph», del todo en uno, incluso, de la *nada*, que es parte de la concepción mosaica. Son pequeñas huellas que completarán la idea reiterativa de volumen de cuentos así titulado.

49

El espacio de la mente

La llave para adentrarnos en una serie de símbolos a los que me he referido está en los ardidés del narrador creado por Borges. Con su voz, la única que se oye en general, se da el salto de lo literal a lo figurativo. Detengámonos en la ubicación desde donde se inscribe.

El cuento comienza desde una perspectiva panorámica donde se edifica la escenografía (espaciotemporal) y, de súbito, el narrador se adentra en el cerebro; se queda un instante en la mirada

²⁵ Borges, *El Aleph*, 173.

y, luego, resalta la característica de la percepción cognitiva adulta: «La engañaron»²⁶. Este verbo es un preámbulo del juego lógico que se dará en todo el cuento; además de la lucha de los contrarios, que, según el lado de la conveniencia, se torna *verdadera*, pero solo en la verdad que compete a la conciencia humana: lo *verosímil*, ya que después entenderemos los lectores que la verdad solo se encuentra en los libros sagrados y la ley cifrada en ellos, pues los pecados son los impedimentos que evitan la comprensión²⁷. Para muchos neófitos, «estos libros están en blanco, porque los hombres son indignos de poseerlos y se ha creído prudente no hablarles de modo más explícito»²⁸. Es ahí donde el narrador se queda y desde allí va a moverse. Lo sabemos, porque el narrador nos da otra pista, la recurrencia del marco semántico de los verbos que se relacionan con las funciones mentales y de la memoria: saber, conocer, pensar, reflexionar, tramar, imaginar, recordar...; asimismo, con sus antónimos: olvidar, evitar...; o sus negaciones: no saber, no recordar («no podía saber que se dirigía a la hija del muerto»²⁹). Estas reiteraciones y duplicidades, además, replican la concepción de que el ser humano solo puede entender las dicotomías porque él pertenece al mundo material, el creado por el demiurgo hijo de Sofía, gracias a quien se puede llegar a comprender la unidad que encierra en sí la triada.

Así, tenemos algunas reiteraciones del campo semántico enunciado, y la aseveración de que ese era el poder de Emma frente a su némesis, Leowental (las referencias están tomadas del cuento y he destacado en cursivas las palabras que más me interesan):

²⁶ Borges, *El Aleph*, 61.

²⁷ Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches...».

²⁸ Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La literatura fantástica (1977)», video en YouTube, 37:05, 9 de junio de 2013, acceso el 20 de enero de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=ZeSJe4S-gHc&t=1307s>.

²⁹ Borges, *El Aleph*, 61.

*Supo que su padre había muerto.*³⁰

*La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre;*³¹

*comprendió que esa voluntad era inútil...*³²

como si de algún modo ya *conociera* los hechos ulteriores. Ya
había empezado a vislumbrarlos, tal vez.³³

recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualaguay, *recordó*
(trató de recordar) a su madre³⁴

quería comunicar..., sin que lo *supieran*³⁵

pensó que la etapa...³⁶

Incluso, hay procesos lógicos que están apenas perceptibles,
pero que en la cognición humana requieren de la razón y de un
desciframiento de un doble sentido que potencia lo pragmático: «El
señor Maier había ingerido por *error*»³⁷. Ese sustantivo solo se lo
descifra como hizo la protagonista, como la intención del suicidio,
ya que un adulto conoce las implicaciones de las sobredosis.

En estos primeros párrafos, ya está inscrito el personaje, un
arte que, según Borges, él ha imitado inconscientemente de Dante:

[a quien] le basta un solo momento de una vida. En ese
momento el personaje está definido para siempre. Dante busca
ese momento central. Yo humildemente, o inconscientemente

30 Borges, *El Aleph*, 61.

31 Borges, *El Aleph*, 61.

32 Borges, *El Aleph*, 61.

33 Borges, *El Aleph*, 62.

34 Borges, *El Aleph*, 61.

35 Borges, *El Aleph*, 63.

36 Borges, *El Aleph*, 64.

37 Borges, *El Aleph*, 61.

he querido hacer lo mismo en muchos de mis cuentos. He sido admirado por ese hallazgo que es el hallazgo de Dante en la Edad Media: el representar un momento como cifra de una vida.³⁸

Ahora, si ahondamos más en lo periférico de lo racional, lo volitivo, encontramos alusiones a ciertas fuentes que inciden por igual en las reacciones cerebrales, puesto que, como se ha descubierto actualmente, nuestro cerebro comienza en el estómago. Así, lo primero que menciona el narrador es el sentir en el vientre; luego, demuestra el arte de narrador omnisciente al traducir el pensamiento de la protagonista cuando dice que «quiso ya estar en el día siguiente».³⁹ Aquí, incluso domina el tiempo futuro.

Para él, la imbricación de lo pasado en lo venidero o lo venidero en el pasado tiene «una idea de amenaza; [es] como una poderosa fatalidad», que recuerda una inscripción de una antigua estatua de Isis: «Estarás aquí antes de entrar y seguirás aquí cuando te hayas ido»⁴⁰. Y así lo plasma en el relato interpretado:

ya era la que sería.⁴¹

¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?⁴²

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio?⁴³

38 Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La divina Comedia», video en YouTube, 55:17, 9 de junio de 2013, acceso el 20 de enero de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=AHBYA7-ldQc>

39 Borges, *El Aleph*, 61.

40 Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La literatura...».

41 Borges, *El Aleph*, 62.

42 Borges, *El Aleph*, 64.

43 Borges, *El Aleph*, 65.

La verosimilitud de donde se encuentra se filtra cuando, a partir de unas preguntas retóricas, se nos describe el caos de la memoria (espacio), y en un no tiempo, sin embargo, para manifestar su ser, usa el presente («repudia») tanto en el uso verbal como con un deíctico («hoy»); en cambio, para inscribir los sucesos, emplea el indefinido y el imperfecto. Ese juego con los tiempos eternos y sobrepuestos fascinó a Borges, quien cuestionaba lo lineal y finito, en especial, en la lengua, como deja filtrar en el siguiente fragmento del cuento «El Aleph»: «El problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. [...]. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que *transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*» (énfasis añadido),⁴⁴ pero irónicamente es a través de él que se lo puede comunicar.

Asimismo, para indicar su poder de saltar de la conciencia del personaje a una realidad exterior a ella, emplea el cambio de la persona gramatical. Cuando se aproxima al oído del que sostiene o escucha el relato, usa el «yo» y el «nosotros»; en estos momentos, aprovecha para hacer unos comentarios y compartir criterios evaluativos —persuasivos— y sentenciosos sobre lo que planea y cree la conciencia de Emma. Es como si saliera a dialogar con el lector (omnisciente multiselectivo). Incluso para ponderar esta habilidad, utiliza el adverbio «tal vez» en algunas frases («Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez;»⁴⁵) y el verboide infinitivo para la amenaza (las cursivas son mías):

nos consta que esa tarde fue al puerto.⁴⁶

Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento
peligró su *desesperado* propósito.⁴⁷

44 Borges, *El Aleph*, 169.

45 Borges, *El Aleph*, 65.

46 Borges, *El Aleph*, 62.

47 Borges, *El Aleph*, 63.

Ya no tenía que *tramar* y (*sic*) que *imaginar*; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos.⁴⁸

pero más *razonable* es conjeturar que al principio erró,⁴⁹

Quizá le confortó verificar,⁵⁰

Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan;⁵¹

54 Con este recurso, en consecuencia, el cuento aparenta ser el nexo⁵² entre dos tipos de textos: el creado por una mente mortal (adentro, ficcional) y el construido por un dios —demiurgo—, un texto divino (afuera, realidad humana), que constituyen otro texto que está en el exterior de la percepción mortal y este, a su vez, es parte de un texto infinito. Para el lector, el narrador es quien lo guía dentro de ese mundo que domina, tal cual el *instructor* difunto, que es invocado para revelar un secreto (*maggid*, según la cábala), igual que Virgilio en la *Divina comedia*, texto admirado por Borges y que, a su vez, reitera el motivo del viaje y sus códigos cifrados, y donde se han encontrado conexiones con las ideologías tachadas de paganas, imbricadas a las cristianas, aunque ambas proceden de una misma tradición oriental.⁵³

Ese ir y venir entre los tiempos no cesa en todo el relato, pues se discute la idea de linealidad. Por ello, la voz narrativa se queda en ese punto entre los dos mundos, es decir, permanece en un evento que conecta las sucesivas repeticiones, la unión de la salida y la llegada, que queda bien clara cuando el texto dice: «La

48 Borges, *El Aleph*, 63.

49 Borges, *El Aleph*, 64.

50 Borges, *El Aleph*, 64.

51 Borges, *El Aleph*, 65.

52 Resuena la máxima de lo que está arriba se cumple abajo.

53 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1991).

muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo,
y *seguiría* sucediendo sin fin»⁵⁴. Asimismo, para reiterar esa
duplicidad que intenta convertirse en la unidad, están los juegos
con el oxímoron —más por los sentidos que por los significados—
que se arrojan como piedrecillas luminosas para que el lector las
siga (las cursivas son mías):

la pureza del horror no fuera *mitigada*⁵⁵

se *refugió*, en seguida, en el *vértigo*⁵⁶

lo *acaecido* no había *contaminado* las cosas.⁵⁷

Paradójicamente su *fatiga* venía a ser una *fuerza*.⁵⁸

los pormenores de la *aventura*.⁵⁹

En el mismo dominio del tiempo y la perspectiva, el narrador se
da la potestad de manipular las anacronías. Así puede enumerar
hechos importantes en analepsis o en prolepsis; incluso se ubica
in medias res, que es la forma en que inicia el cuento y lo que le
da la factibilidad de movimiento, es decir, en el no tiempo,
puesto que este es una invención humana. Asimismo, usa ideas
recurrentes, dobles antagónicos (Aaron, de sabios a monstruo;
Zunz, de intérprete de las escrituras a antisemita o asesina de
judíos⁶⁰) y duplicaciones (amarillos losanges⁶¹ en la casa de Lanús
y en el burdel; anónimos—cartas firmadas por extranjeros).⁶² Así,

55

⁵⁴ Borges, *El Aleph*, 61.

⁵⁵ Borges, *El Aleph*, 65.

⁵⁶ Borges, *El Aleph*, 65.

⁵⁷ Borges, *El Aleph*, 66.

⁵⁸ Borges, *El Aleph*, 66.

⁵⁹ Borges, *El Aleph*, 66.

⁶⁰ Aedo Fuentes, «Borges y Emma Zunz...».

⁶¹ Rombos—triángulos besados.

⁶² Álvarez, «La realidad trascendida...».

se recalca cómo es el mundo material. Hay que destacar también, como se ha dicho, los juegos del doble que permiten ver a un padre que es amante en una función previa y a una hija, que se convierte en la amante de otro hombre; la destrucción de una carta y del dinero: en un caso, es una obligación; en el otro, un pecado.

En sí, las pistas que da el narrador y que he seguido son las descripciones, la ubicación y la reiteración verbal (campo semántico).

Los objetos mágicos

56

Ya como lectores, situados en la mente caótica de Emma Zunz, se nos develan los diferentes niveles mentales por los que cursa la heroína; así se reflejan las elecciones entre el mal y el bien. Sin embargo, algo que queda en claro es que ella, al igual que todos los seres humanos, está supeditada a enfrentar hechos que salen de su voluntad, mientras que otros son gobernados por ella. Según algunos estudios, el valor dado al «yo» y a su elección de hacer que lo sucedido sea verosímil sería una resonancia del gusto de Borges por la filosofía schopenhaureana.⁶³

Retomemos el momento de la carta, que sirve de vértice para conectar los estadios de la mente que le traen lo que fue y lo que devendrá. Así, este elemento juega como el objeto mágico que recibe el héroe para iniciar la partida del mundo donde se encuentra;⁶⁴ en este caso, es el detonante de su pasividad, que le ha significado el vigilar a su adversario, su némesis, Leowenthal, quien recibe todas las características del monstruo (león o dragón),

⁶³ Pérez, «La filosofía de schopenhauer...», 83.

⁶⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

un ser que se deja dominar por la ambición de acumular bienes materiales y logra la autoridad por artimañas y engaños. Incluso, se sugiere un velado asesinato conyugal: «*Inesperada* muerte de su mujer». ⁶⁵ En las mitologías antiguas, el león estaba relacionado con lo instintivo, y lo dorado de su melena con lo solar, pero más con lo material. Este personaje en el cuento es caracterizado con todo lo condenado por la ley de los libros sagrados. Aunque el narrador recalca que ha hecho un pacto con Dios: «Creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones» ⁶⁶.

Un párrafo sirve para darnos una comprensión de este personaje, en el que las reiteraciones sobre el apego a los bienes son en lo que más se enfoca la voz narrativa:

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la *inesperada* muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. [...] Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, [...]. ⁶⁷

57

La misiva le llega a Emma desde el Brasil y le devela dos realidades: la pérdida de cualquier nexo con el mundo anterior a la caída (hasta los doce años), donde reinaba el equilibrio, la hierogamia, el todo en uno

⁶⁵ Borges, *El Aleph*, 66.

⁶⁶ Borges, *El Aleph*, 66.

⁶⁷ Borges, *El Aleph*, 66.

que con ella formaban tres ($12 = 1 + 2$), la unidad de la creación;⁶⁸ en ese macrocosmos no existían las duplicidades en lucha, sino la armonía. Esta opción permanecía como esperanza y culpa por saldar, ya que, al tener la percepción de dónde estaba el padre, su héroe, le mantenía en una dependencia de la resolución de la pérdida, la cual estaba en aquellas manos; aunque él ya le había dado su primer instrumento mágico: el secreto del pecado de Leowenthal, que le otorgaba un poder, pues este «no sabía que ella sabía»⁶⁹.

Ella, mientras tanto, se mantenía en un estado de espera y vigilia (la mente física, Alcione), pues todavía no se reconocía como la justiciera; en este lapso su función era el aprendizaje y recopilación de información que debía llevar a cabo para el cambio y la evolución. En esos momentos conoce los problemas que afectan a su comunidad (la fábrica), donde el descontento de los empleados hace que se vayan en contra del origen de sus pesadumbres a través de la huelga, con lo que indirectamente añoraban la justicia y, por lo tanto, la llegada de un salvador o heroína; nadie sabía que ella también había sufrido un agravio directo por el mismo hombre.

Este era el enemigo tanto de la comunidad como de un ser particular, pues como dice Joseph Campbell (2009), el héroe debe vencer sus miedos, conocerse a sí mismo, pagar un costo personal o sacrificio y regresar mejorado para enseñar a superar los rasgos de la sombra que afectan a su comunidad, solo así habrá conquistado la sabiduría.⁷⁰ Esta no es la de los hombres, sino la de los dioses, la que se relaciona con la ética.

⁶⁸ Eliade, *Mito y realidad*, 53.

⁶⁹ Borges, *El Aleph*, 62.

⁷⁰ Recordemos el mito de Atenea, la sabiduría y la guerra estratégica, pues con ella debe encontrarse Emma después de cumplido su periplo; es la diosa que nace de la cabeza de Zeus, o sea, del sitio más alto de la conciencia suprema, es decir, sabedor de todo lo creado, luego de que su madre fuera engañada y, en forma de gota, engullida por su esposo. Para reiterar su representación, su aparición es ya adulta y armada, lo que indica su completitud y la superación de lo material y volitivo; por ello, cuando su desnudez es contemplada por un mortal sin un trabajo de preparación ni intermediario, Tiresias es enceguecido y, por su pecado, obtiene la conmiseración de la clarividencia.

Así, ella es testigo de estas injusticias por el lapso de seis años, que le han dado el tiempo para conocer lo positivo (3) y lo negativo (3) de los pormenores del actuar del monstruo. Su reacción se va fraguando hasta que llega un segundo elemento mágico, aquella carta, por eso, se alude a un dolor en el «vientre y las rodillas» (voluntad y acción motora) que le ayudan a decidirse y dejar sus necesidades elementales —que han sido olvidadas (elipsis) en su memoria—; asimismo, los acallamientos que ella hace de su sexualidad, donde hay una manifestación evidente y otra velada.

Por ello, hay que deducir que ella *es e interpreta* un personaje, representa según su voluntad a una *Emma verosímil*, ser verdadera ante los otros personajes y su enemigo, está en contra de la violencia, es vegana y, manifiesta «repulsión por los hombres»,⁷¹ pues se guía por las leyes divinas y las aplica. Incluso, el mantenerse incólume le acerca más a ese sumo estadio. Entonces, su permanencia virginal no solo es parte de la apariencia, sino que es también de su esencia, puesto que, para ella es su conexión con la sabiduría, con la justicia, con la divinidad. Es ese rasgo que guarda el ser humano y que lo conecta con el alma, por eso, el narrador alude al agua, a través de la inserción de la palabra argentina «pileta»⁷². Este elemento, que también es la base de la *creación*, de la vida, según Tales de Mileto, significa el despertar de la conciencia humana; incluso, astrológicamente está relacionada con el signo acuario; igualmente, en la tradición babilónica, con lo femenino, pues simboliza a Sofía. Ese es el mensaje de beneplácito que recibe de los dioses para emprender su viaje hacia la suprema justicia; es la voz divina escuchada

⁷¹ Borges, *El Aleph*, 62.

⁷² Al final del cuento, también aparece en el vaso que se rompe. Se purifica el acto.

en este elemento, pues «la divinidad puede elegir a cualquiera como intérprete suyo; es decir, según las grandes palabras de la escritura, el espíritu sopla donde quiere»⁷³.

En esta respuesta velada estaría el don de la divinidad y es el *telos* que se ha impuesto: convertirse en la vengadora, en «la mano de dios»; en lo que estaba signado para sí a través de su nombre etimológica y numerológicamente. Sin embargo, si leemos con atención ciertas filtraciones paralelas que nos da el narrador, tenemos que en su esencia tiene otro sentir, donde su mente física (Alciope) se deja oír más que el anhelo de llegar a los brazos de Maya. Entonces, ella esconde un retrato de un hombre famoso, Milton Sills⁷⁴, cuya atracción demuestra su sesgo heterosexual postergado; asimismo, la aclaración realizada cuando debe elegir a los marineros, pues, se aparta de aquel que le puede procurar «ternura»⁷⁵, lo que indicaría su atracción hacia el sexo opuesto con esas características. En consecuencia, con estos comportamientos relevados en la construcción del personaje se refutarían las críticas efectuadas a este cuento desde la perspectiva del amor incestuoso y lésbico como lo proponen Joseph Chrzanowski y E. D. Carter Wheelock.

60

La conquista de la sabiduría

Cuando la mente debe enfrentar los retos para emprender el camino a la sabiduría, es el momento del inicio del viaje de la conciencia —el alma— de lo material a lo espiritual; para ello, hay que pasar por los planos de la evolución de la memoria; es una

⁷³ Griss, «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La literatura...».

⁷⁴ Actor estadounidense del cine mudo; su aparición y fama se dio a partir de la película *Patria*, de 1917.

⁷⁵ Borges, *El Aleph*, 63.

clase de conocimiento cercano a lo divino⁷⁶. En la tradición griega, que voy a imbricar en esta lectura, la simbología ha puesto en las Pléyades (hijas de Atlas y Pléione) el trabajo que se debe seguir; este puente obliga al individuo a seguir un camino de pruebas de superación que representan los enfrentamientos y aprendizajes, que luego lo convertirán en el héroe o heroína, pues será dueño de su vida.⁷⁷

Por consiguiente, en esos dos días cronológicos, la protagonista ejemplifica este proceso. Por eso, el narrador pone hincapié en la noche luego de la llegada de la carta, pues en ese lapso comienza la verdadera transformación del personaje (Celeno). Es el paso de la mente vital a la razonadora, por ello, ya no se preocupa de lo físico (Alcione), que sería dormir.

Este paso de la oscuridad a la luz es un reto en el que debe evaluar su interior, sus miedos y la impotencia que implica esperar que las leyes humanas hagan justicia, ya que la lógica que manejan no beneficia al inocente (Mérope). Ya lo ha comprobado con un caso particular: la transformación de Emmanuel en Maier, la de un gerente en dueño, la de empleados a esclavos... Ese cuestionamiento a lo creado por el hombre, sus reglamentos mundanos, le muestran que hay una subjetividad tanto en sí como en los otros; lo que lo aleja de la justicia; en cambio, esa subjetividad en ella le hace vislumbrar el bien y el mal (Estérope), al aceptar su reto y su sacrificio, emulación de su virginidad. En sí, la noche le devela el nexo con la verdad y la justicia. Une lo material (muerte del cuerpo) con lo superior (valores éticos), por eso, usa el poder del conocimiento a través del secreto de su ser y

⁷⁶ El conocimiento más misterioso y secreto se lo ha representado por Hermes, que imbrica en sí la búsqueda y acceso a la suma comprensión, por ello, su madre es Maia, la primogénita de la unión de Atlas y Pléione. De ahí ha devenido el término hermético y hermetismo.

⁷⁷ Campbell, *El héroe...*

la relación con el antiguo contador. Ha creado una historia creíble que tiene todo controlado (Electra), puesto que, a través de esa secuencia de actos, prevé la reacción de los otros y su acción de creer: «No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan»⁷⁸.

La luz del día le hace repasar su coartada en la que su mente lógica (Mérope) repasa y concatena cada hecho en su mínimo detalle para hacer verosímil todo frente a los jueces de las leyes humanas. Esa minuciosidad cerebral exige una proyección y anticipaciones donde no solo es necesario conocer el actuar propio, sino prever cómo reaccionarán los otros personajes, intuición (Táigete); demuestra un conocimiento de los comportamientos y las rutinas que le han procurado los años de seguimiento a Leowenthal así como de la ley sagrada de la cultura hebrea que se ceñía a su situación, ya que su aplicación es lo que la personifica como heraldo (Mérope). Representar este papel, que le ha llevado seis años repetirlo y hacerlo creíble, por consiguiente, «procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros»⁷⁹.

Antes de iniciar con su plan, la mente física le hace cumplir con la rutina que es propia de quienes mantienen la conexión con su proyecto y tienen la cercanía con la mente iluminada (Electra), donde los visos de verdad se los presenta ya esquematizados. La ejecución de su plan le acerca a la justicia, que es una de las presencias de la sabiduría, a la cual debe llegar luego de que el culpable reconozca su falta y sepa cuál ha sido tanto su pecado como el justiciero. Es así como sondea el camino para que su mente acceda al último escalón: Maia. Por ello, revisa su plan y lo dramatiza en su interior; aquí pone en funcionamiento su alma creativa e intuitiva (Táigete), pues sopesa las estrategias

⁷⁸ Borges, *El Aleph*, 62.

⁷⁹ Borges, *El Aleph*, 64.

que son propias de un pensar racional (lógico) que equilibra las posibilidades y los detalles creíbles:

[...] fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia.⁸⁰

Comienza su penúltima prueba con la ida al muelle —cognición del mundo opuesto al conocido, donde debe aprender y probarse—, donde se enfrenta con un conocimiento de las pasiones humanas y las necesidades procreativas que es la versión del microcosmo de la unión de opuestos (Táigete), pero, en este caso, ligados al comercio de la carne. Es el peregrinar a Oriente que marca la iniciación y las pruebas en lo cabalístico. Son destellos de otra verdad que debe enfrentar, a la cual ha estado cegada —la otredad—, que le muestra el lado oscuro, la lucha con la sombra en el arquetipo junguiano.⁸¹ Es la prueba que todos los seres humanos debemos realizar en algún lapso de nuestra vida para conocernos a nosotros mismo: «Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres»⁸².

Así, ella, al igual que cualquier memoria en evolución, debe emprender el viaje al Hades para probarse y aprender algo de sí.⁸³ Entonces, el narrador nos presenta este momento de iniciación donde lo conocido cambia de significado; los sentidos dejan su experiencia anterior para que predomine lo intuitivo e interpretativo (Electra), aunque se traten de los mismos referentes.

80 Borges, *El Aleph*, 64.

81 Robin Robertson, *Arquetipos jungianos* (Barcelona: Paidós, 1998).

82 Borges, *El Aleph*, 62–63.

83 Campbell, *El héroe...*

Este discernimiento comienza con los objetos y luego con las perspectivas de las personas y sus actos, incluso, con el poder de la evasión mental:

El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.

[...]

Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían.⁸⁴

64

Este cambio de lugar es el trabajo de probarse a sí misma y soportar la pérdida de lo que más ama: es el acto de emulación que debe cumplir para la consecución de su objetivo, que es hacerle conocer a Leowenthal que la justicia divina llega a los culpables, aunque, aparentemente hayan pactado con Dios; por eso, en la última escena se vuelve a recurrir al «agua» en el vaso que pide Emma y así se tiene la voz de la divinidad, es decir, de su lado femenino. Sin embargo, «[e]l asco y la tristeza la encadenaban»⁸⁵. Es esa prueba que vence al alma y que bifurca la verdad de los objetivos. Este accionar de la protagonista se lee como un acto que tiene la duplicidad de los contrarios: lo santo es conseguido con lo más asqueroso;⁸⁶ es la prueba máxima. Así, con esos fragmentos de verdad conseguida al conocer la labor de las prostitutas (sobrevivencia), de los marineros (ansiedad y soledad), de la forma de concepción humana, de la utilización instrumental

⁸⁴ Borges, *El Aleph*, 64.

⁸⁵ Borges, *El Aleph*, 65.

⁸⁶ Incumple con varios mandamientos: miente, se prostituye, rompe dinero, asesina...

de unos seres humanos a otros, de sus propias reacciones, odios y repulsiones, sobrepasa a la sombra tanto individual como de la especie. Por tal virtud, el narrador acude a dos descripciones que dejan ver a una Emma anterior y una posterior, una como el centro de atención y otra oculta, pero que en el tiempo del relato parecen simultáneas.

Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...⁸⁷

[...] en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. [...]. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes.⁸⁸

65

Su acto final y el cumplimiento de su labor de heroína llega cuando todos creen su coartada. Su verdad es verosímil al punto que convence a todos, por lo tanto, el narrador usa el discurso directo, por única vez. El triunfo de esta verdad le acerca a lo divino. No importa que haya inconsistencias que quedan solo en la experiencia de la conciencia del personaje. «La verdad de Dios triunfa sobre la justicia humana» (Maya), ya que, en este acto, se une la acusación, la venganza y el castigo. Asimismo, la liberación de la comunidad, la fábrica, donde la obrera regresará empuñando la justicia. Lo importante es el aprendizaje que lleva en su memoria, donde no solo está la victoria, sino su contrario, la derrota.

⁸⁷ Borges, *El Aleph*, 65.

⁸⁸ Borges, *El Aleph*, 66.

Este sentir es el que se eterniza en el relato y se lo va anunciando desde el inicio con ciertos vestigios, pues los humanos no pueden llegar a la suma sabiduría, Sofía o Atenea. Su existencia es solo pasar por los puntos de evolución, pero no pueden transformarse en dioses, sus pruebas solo son un repetir y repetir. Incluso el olvido es parte de ese aliciente para que la reiteración no sea tediosa. Así lo dice Borges en el cuento de «El Aleph». Es lo que diferencia la comprensión finita de la absoluta: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz»⁸⁹.

66

En este caso, «impaciencia»⁹⁰ (obstáculo para alcanzar la sabiduría) al ejecutar su plan, la duda de su motivo al momento de enfrentar la prueba del sacrificio, la culpa por no haber gritado ni haber sido escuchado —comprendido— el reclamo y quedarse con el «si le hubiera dicho», pues más le dolía que el «ultraje padecido», es decir, su yo físico, le sume en un bucle, donde todo se repite y su conciencia queda estancada en el caos, debido a que «[u]n atributo de lo infernal es la irrealdad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez»⁹¹.

Asimismo, la cognición de que en un día santo había cometido los pecados que se condenan en las leyes divinas (mentir, fornicar, soberbiar, matar, dar falso testimonio...) le revela su calidad de pecadora, es decir, de un ser humano más y ya no la vengadora. Es la caída ante sí, pero con la apariencia de justiciera ante los otros. Esa es la duplicidad que esconde todo ser humano, que no puede llegar a la perfección y debe regresar a la rueda de la vida infinita («la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin»). Ese es el enfrentamiento a

89 Borges, *El Aleph*, 174.

90 «El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin», Borges, *El Aleph*, 63.

91 Borges, *El Aleph*, 64.

su verdadero dolor. Ese es el lugar donde el narrador la encuentra. Por lo tanto, el alma no cumple con la unión con lo divino, la hierogamia: retornar al padre-madre. Ese regreso al pasado solo puede darse en sus recuerdos que se «erosionarán con el tiempo». Ya no puede volver a ser la niña que vivió en el mundo creado por su padre, donde reinaba la armonía entre lo masculino y femenino: el amor del padre reflejado en su cuidado⁹² y subsistencia y la paz materna representada en la naturaleza, la «chacra», donde reinaba el placer familiar que le daba libertad para «veranear». Ahora, está fuera de la unidad de la creación, donde las duplicidades luchan y se contraponen a la unión con la unidad, con Dios.

En sí, en esta lectura he resaltado que en el cuento se ha desarrollado una construcción simbólica en la creación del personaje. Este sigue los principios escogidos y ponderados en la cábala donde la mente era el punto medio entre el mundo material y el espiritual, que tanto se daba en el microcosmos, el ser humano, o el macrocosmos, el universo. Por eso, el cambio y la evolución era un proceso que se debía seguir para llegar a la comprensión de la estructura de la unidad y sus facetas concretas, que van desde la mente física a la supermente, puente para acceder a la suma divinidad.

El alma humana, antropomorfizada como Emma Zunz, pasa por cada una de ellas; representa el camino de la heroína, quien debe vencer las vicisitudes para llegar a convertirse en un ejemplo para su comunidad. Su reto comienza con reconocerse como un ser que guarda algo de lo divino en su reminiscencia. Para recuperarlo, ella debe enfrentarse a sus miedos, donar su cuerpo y sufrir para transmutar: es el viaje que toda conciencia debe seguir, en el que aparecen los monstruos para probar su esencia, igualmente, debe

⁹² Es como Atenea que tiene la sabiduría, pero se ofende cuando una mortal alude a la sexualidad exacerbada de su padre, por eso, cuando se enfrenta a Aracne y ve el tapiz, admira su habilidad, pero refuta el tema y la castiga convirtiéndola en araña. Así pues, la verdad ofendió a la diosa de la sabiduría.

visitar el Hades y la tentación para purificarse o morir en el intento. Como héroe llega a su propósito y hace justicia; esta es parte de la sabiduría que alcanza, pero su posesión es la de un instante, ya que su propia «impaciencia» le devuelve a la separación de la mente y la materia. Es un estado de culpa en el que se encara a otro infierno y está en lucha con sus miedos: es la contienda constante de la humanidad. Esto hace un guiño con las lecturas psicológicas y filosóficas que se han planteado sobre este personaje, por lo que es impositiva una lectura de sentidos alegóricos.

68

Así, aquí se evidencia uno de los enigmas que subyugó al escritor Borges, la cultura hebrea, sus leyes y libros secretos que, según su criterio, se diferencian de los libros clásicos que son los que se tiende a valorar en Occidente. En cuanto a la tradición, hebrea son muchas alusiones que aparecen recordadas en sus relatos y poesías no solo como menciones fortuitas, sino como recordatorios de un origen mítico-religioso en la génesis de la sapiencia. Además, el uso del ciframiento y la numerología que se remonta a una tradición pitagórica e, incluso, más lejana en el tiempo, babilónica y mesopotámica, llamaron la atención de este autor y los ha usado en sus textos para activar la curiosidad de los lectores subsiguientes, como en estas páginas se ha buscado demostrar.

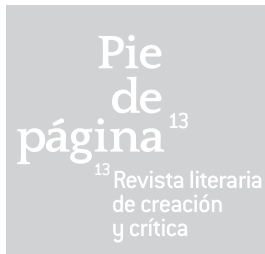
Bibliografía

- Ackerman, Viviana. «Emma Zunz de Borges». Video en YouTube. 30:04. 20 de marzo de 2022. Acceso el 20 de enero de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=CRnfxiRtAYs&t=1587s>
- Aedo Fuentes, María Teresa. «Borges y Emma Zunz». *Acta Literaria*, n.º 25 (2000).
- Álvarez, Nicolás. «La realidad trascendida: dualismo y rectangularidad en Emma Zunz». En *La realidad trascendida*, Nicolás Álvarez, 27–36. 1983.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Quito: Alianza Editorial, 1992.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Háberová, Dominika. «Los elementos cabalísticos en la prosa narrativa de Jorge Luis Borges». Tesis de maestría, Masarykova Univerzita, 2011.
- Griss. «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La divina Comedia». Video en YouTube, 55:17, 9 de junio de 2013. Acceso el 20 de enero de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=AHBYA7-lDQc>
- . «Jorge Luis Borges: Siete Noches- La literatura fantástica (1977)». Video en YouTube, 37:05, 9 de junio de 2013. Acceso el 20 de enero de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=ZeSje4S-gHc&t=1307s>.
- . «Jorge Luis Borges: Siete Noches - La Cábala (Conferencia)», conferencia publicada originalmente en 1977. Video en YouTube, 37:05, 9 de junio de 2013. Acceso el 20 de enero de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=JhtxyfVJ-dY&t=1919s>.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- . *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.
- Pòrtulas, Jaume. «De Oriente a Grecia: las siete Pléyades». *Minerva: Revista de Filología Clásica* 9 (1995): 29. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/3099>
- Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario. «La filosofía de schopenhauer y la Cábala en la configuración de “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (diciembre de 2007): 77-102.

Revelando el Velo. «Significado esotérico del mito de Hermes». Video en YouTube, 19:17, 2 de octubre de 2023. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=Es6NGBJazNw&t=518s>
Robertson, Robin. *Arquetipos jungianos*. Barcelona: Paidós, 1998.

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Poeta, ensayista ecuatoriana, investigadora independiente y gestora cultural. Es Ph. D. en Literatura Hispanoamericana. Trabajó en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad Politécnica Salesiana. Imparte clases en el nivel de maestría en la Universidad Central del Ecuador y la Universidad de las Américas. Ha publicado seis libros entre poesía y ensayos académicos. Sigue la línea de género en lo literario. Ha sido invitada a ponencias y conferencias sobre poesía y género dentro y fuera del país. Ha curado y editado filológicamente la poesía de la autora Aurora Estrada i Ayala. Su última investigación se centró en los rasgos de género en la lírica completa de José Martí. Actualmente, edita dos libros sobre este estudio y coordina uno en homenaje a la Aurora Estrada.



13/ Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

Reflexiones en torno al mercado del arte contemporáneo desde las narrativas de Houellebecq y Echenoz

Josué Morales Ochoa

Investigador independiente

josuemoralesochoa90@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7858-329X>

Modern Art

Impression of peace in the courtyard

Trafficked videos of the war in Lebanon

And five Western males

Discussed social science¹

¹ Michel Houellebecq, *Unreconciled: Poems 1991-2013* (Londres: Willian Heinemann), 275.

Resumen

El presente artículo analiza las formas de representación del mercado del arte contemporáneo en las novelas *El mapa y el territorio*, de Michel Houellebecq, y *Me voy*, de Jean Echenoz, mostrando que el valor de la obra de arte no estará determinado por su calidad o propuesta estética, sino por su valor económico en el mercado. En primer lugar, se realizará un pequeño acercamiento biobibliográfico de los autores mostrando su importancia e incidencia en el panorama actual de la literatura francesa. Luego, se abordan los conceptos de arte contemporáneo, posmodernidad y sociedad postindustrial para establecer las pautas de interpretación de las obras. Se revisan, asimismo, las nociones de modernismo y postmodernismo en el campo literario. Después, se analizan las formas narrativas, estilo y la aplicación de las categorías teóricas dentro de las novelas, para lograr evidenciar el funcionamiento del mundo del arte y su mercantilización.

Palabras clave: Houellebecq, Echenoz, arte contemporáneo, posmodernidad

72

Abstract

This article analyses the forms of representation of the contemporary art market in the novels *El mapa y el territorio* by Michel Houellebecq and *Me voy* by Jean Echenoz, showing that the value of the work of art is not determined by its quality or aesthetic proposal, but by its economic value on the market. First, a brief bio-bibliographical approach to the authors will be made, showing their importance and impact on the current panorama of French literature. Then, the concepts of contemporary art, post-modernity and post-industrial society are approached in order to establish the guidelines for the interpretation of the novels. Then, the narrative forms, style and the application of the theoretical categories within the novels are analysed in order to highlight the functioning of the art world and its commodification.

Keywords: Houellebecq, Echenoz, contemporary art, postmodernity

Introducción

La puesta en diálogo de autores tan disímiles puede resultar, a simple vista, rebuscada. Sin embargo, aunque las propuestas narrativas de Houellebecq y Echenoz difieren en cuestiones de forma, así como la historia, personajes y estilo, una lectura a profundidad muestra que coinciden en referencia a la temática tratada, a saber, el arte contemporáneo y su mercado. En este sentido, el análisis se centrará en el cambio de paradigma del sistema de representación, la transición de la etapa moderna a la contemporánea (postmoderna/postindustrial), y una nueva configuración del mercado del arte y la concepción del artista en las obras: *El mapa y el territorio*² (que abreviaré como *MT*) de Michel Houellebecq, y *Me voy*³ (que será abreviada como *MV*), de Jean Echenoz.

Para lograr lo formulado, se propone una lectura crítica-epistémica que consiste en el análisis del concepto de arte contemporáneo, las categorías de modernidad, postmodernidad/sociedad postindustrial, mercado(s) del arte y el cambio de sistema de representación en la transición de estas épocas; asimismo, se toma en cuenta cómo la historia que se narra en cada libro deviene en el género policial, pues el cambio en las dinámicas de compra-venta de arte provoca fenómenos como el robo y falsificación de obras de arte que poseen una valoración elevada. Así, la metodología a utilizar es cualitativa y se compone de una hermenéutica que interpreta al texto bajo el paradigma de la literatura comparada. Al respecto, Steiner afirma:

Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo [...] La in-

² Michel Houellebecq, *El mapa y el territorio* (Barcelona: Anagrama, 2011).

³ Jean Echenoz, *Me voy* (Barcelona: Anagrama, 2009).

interpretación y el juicio estéticos, por espontáneos que puedan ser sus pronunciamientos, por provisionales, e incluso erróneos, surgen de una cámara de resonancia hecha de reconocimiento y presupuestos históricos, sociales y técnicos.⁴

Lo dicho por Steiner propone la equiparación entre la lectura y comparación. Entonces, se puede argüir que toda interpretación depende, necesariamente, del sujeto que realiza la lectura del texto literario. En ese sentido, Ricoeur afirma que el acto de interpretación es una apropiación que «no es algo mental [...] sino el proyecto de un mundo, la pro-posición de un modo de ser en el mundo que el texto abre frente a sí mismo por medio de sus referencias no ostensibles»⁵. Así, la interpretación es la revelación de nuevos modos de ser al lector, empujándolo a una autocomprensión. Existe, por lo tanto, un nuevo horizonte ontológico que supera a la visión del autor y del lector.

74

Se conoce que la trayectoria de los escritores franceses Michel Houellebecq y Jean Echenoz es relativamente amplia. Para finales del siglo XX, ambos autores ya habían publicado sus obras cumbre: Echenoz publicó en 1979 *El meridiano de Greenwich*; en 1983, *Cherokee*; en 1995, *Rubias peligrosas* y, en 1999, la obra que ganaría el Premio Goncourt, *Me voy*. En cambio, Houellebecq había incursionado en los géneros de poesía y ensayo hasta que publica, en 1994, su primera novela *Ampliación del campo de batalla*, seguida de *Las partículas elementales* en 1998. Luego, ya en los primeros años del siglo XXI, Houellebecq ganó una destacada notoriedad pública por el éxito de sus libros y las polémicas suscitadas por el discurso e ideas que plasmaba en su narrativa y por sus apariciones

⁴ George Steiner, *Pasión intacta* (Bogotá: Editorial Norma, 1997), 135–136.

⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* (México: Siglo XXI, 2006), 105.

públicas⁶; Echenoz, en cambio, aunque seguía publicando, era premiado por sus obras y gozaba de buena recepción, seguía siendo un escritor sin tanta notoriedad mediática, especialmente en países hispanohablantes. Una curiosidad que se presenta es que las dos obras analizadas, *MV* y *MT*, fueron premiadas con el Premio Goncourt⁷, uno de los galardones literarios más prestigiosos del país galo.

Houellebecq, en *MT*, publicada en 2010, consigue una novela más bien anodina en la trayectoria del autor. Siguiendo lo apuntado por Zapparart⁸ y Genova⁹, se puede argüir que el cambio de estilo en esta obra se debe a una estrategia, por parte del autor y la editorial, para lograr adjudicarse el premio Goncourt, que le había sido esquivo en ocasiones anterior, ya sea por el contenido o las polémicas del autor. Así, el lector asiduo de la obra de Houellebecq se encuentra con la ausencia del estilo ácido, explícito y provocador. Además, en esta, se realiza una vuelta al realismo, tras la incursión del autor en la ciencia ficción con la excesiva y a la vez sensible *La posibilidad de una isla* (2005)

75

6 La carrera literaria de Houellebecq ha vivido una polémica cada vez que el autor publica un libro. Una de las controversias más importantes, como lo señala Abecassis (2000), fue lo que se denominó como *L’Affaire Houellebecq*. Tras la publicación de *Las partículas elementales*, no solo el mundo literario, sino que todos los círculos culturales y políticos en Francia entraron en conflicto por las ideas del autor plasmadas en la novela. Abecassis argumenta la existencia de una ambigüedad ideológica que se representa con la crítica al liberalismo sexual ocurrido después de mayo del 68 y al ascenso/triunfo de las lógicas capitalistas del mercado.

7 Premio vigente desde 1903. De acuerdo con Genova (2014), *le Prix Goncourt* es uno de los cinco premios literarios más prestigiosos en Francia, junto con *le Femina*, *l’Interallié*, *le Médicis* y *le Renaudot*; dichos reconocimientos, sobre todo el Goncourt, como ocurre también con el premio Nobel, no se encuentran exentos de polémica, teniendo en cuenta su asociación con el mercado editorial y artístico.

8 María Julia Zapparart, «Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010», en *Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*, edición de Ana María Gentile, Claudia Moronell, María Julia Zapparart, María Leonor Sara y María Paula Salerno, 355–363 (Argentina: Universidad Nacional de la Plata, 2017).

9 Pamela Genova, «Rewarding the production of culture: Le Prix Goncourt», en *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18 (2014): 150–157.

La novela narra la vida y obra de Jed Martin, un artista nostálgico y decadente, al tiempo que su autor realiza un análisis completo, mezcla entre el ensayo y la sátira, del mundo del arte contemporáneo y, como ya es costumbre, de la sociedad actual. Aunque el personaje central es Martin y su historia (los devenires de su obra artística) es la principal, Houellebecq recurre a una línea argumental secundaria que complementa el argumento central: él se incluye a sí mismo dentro de la narración y esto provoca la aparición de un personaje nuevo: el comisario Jasselin y la investigación policial que realiza. Houellebecq mantiene un estilo sobrio, directo, reflexivo, que mezcla la novela de ideas con el *thriller noir*.

Por otro lado, en *MV* existe un entrecruzamiento paródico a nivel de géneros, pues se mezcla la novela de viaje y la policial. Echenoz decide crear dos líneas argumentales para la construcción de la novela: por un lado, se encuentra Félix Ferrer, un artista frustrado que dirige una galería de arte que está al borde la quiebra; al contrario, está Louis-Philippe Delahaye, asesor artístico de la galería. Al principio, la relación de los personajes es plana, pues no existe mayor interacción, sus encuentros ocurren en el lugar del trabajo y sus conversaciones giran en torno a lo laboral.

Ahora bien, mientras la trama se desarrolla, Delahaye le aconseja a Ferrer que vaya al Polo Norte en búsqueda de un barco congelado que tiene un gran tesoro artístico. Así, la parte central de la historia gira en torno al botín que obtenga Ferrer mediante el viaje. Aunque, a simple vista, la historia se presenta sin trascendencia, pero Echenoz recurre a un giro argumental que descoloca al lector mediante el recurso de un lenguaje austero que muestra distancia emocional, mientras el narrador no se implica con lo narrado. Además, el estilo del autor se hace visible en la actitud de los personajes: desencanto, lejanía y, si se quiere, una pretensión de objetividad en las reflexiones que realiza el narrador.

Sobre el arte ¿contemporáneo?, ¿posmoderno?, ¿postindustrial?

Cualquier intento de esbozar una definición de arte contemporáneo implica una doble dificultad: la temporalidad de lo contemporáneo y su criterio de representación, es decir, contemporáneo, ¿respecto a qué paradigma estético? Asimismo, las dificultades anteriores provocan la imposibilidad de determinar una historiografía del arte en su vertiente contemporánea y la clasificación en los diferentes *ismos* o movimientos. Al respecto, Agamben explica el oxímoron que significa lo contemporáneo: «Ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos»¹⁰. Entonces, lo contemporáneo del arte refiere, de manera constante, a una temporalidad equívoca que hace alusión a un presente cercano y, a la vez, lejano. Para intentar esclarecer el concepto de arte contemporáneo que se actualiza y se niega a cada instante, Juliane Rebentisch¹¹ explica que el carácter de lo contemporáneo debe ser analizado y criticado desde un aspecto ideológico, dejando de lado la interpretación del concepto en sí mismo.

Rebentisch argumenta que lo «nuevo» en el arte contemporáneo estará ligado, necesaria y esencialmente, a la temporalidad del consumo, mas no al tiempo de la experiencia; mientras el presente se sigue actualizando a cada instante, el aquí y ahora es «carente de toda profundidad histórica que se lleva bastante bien con la economización general del mundo de la vida»¹². Junto a este argumento, se suma el borramiento de los criterios de demarcación con respecto a los diferentes *ismos* y movimientos del arte, pues, como afirma Rebentisch: «En lugar de generar un movimiento claramente identificable y diferenciado al respecto del pa-

¹⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 27.

¹¹ Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo: una introducción* (Universitat de València, 2021).

¹² Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo...*, 10.

sado [...] el arte contemporáneo se apropia de los movimientos de pasado de una manera que nivela toda conciencia histórica»¹³. En ese sentido, el arte contemporáneo se plantea como un posthistórico, ya que utiliza todos los ismos existentes, actualizándolos y entremezclándolos, para configurar un nuevo sistema de representación estético.

Visto de esta manera, el arte contemporáneo supone una ruptura con las representaciones modernas, pues existe una corte, una disrupción, una transición. Rebentisch¹⁴ explica la dificultad de determinar un punto exacto de la disrupción de lo contemporáneo; sin embargo, recoge, de manera cronológica, tres puntos claves que darán razón del quiebre en cuanto al sistema de representación moderno: 1945 (fin de la Segunda Guerra Mundial), 1965/70 (disolución de los géneros artísticos) y 1989 (caída del Muro de Berlín y triunfo del capitalismo globalizado). Lo propuesto por Rebentisch se adscribe a los múltiples análisis sobre el surgimiento de la posmodernidad y el fracaso de la idea moderna de progreso y razón.

78

La posmodernidad, lo posmoderno y postindustrial

Otro concepto problemático es el de posmodernidad. La usanza del término de manera mundana (entender a la posmodernidad como escepticismo y relativismo) ha provocado una carga semántica negativa/peyorativa. Sin embargo, tras tomar distancia de las polémicas y los malentendidos, para sortear la ambigüedad, se propone entender a la posmodernidad de dos maneras: en primer lugar, como tiempo histórico; luego, en segunda instancia, como cambio

¹³ Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo...*, 11.

¹⁴ Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo...*

cultural. En ese sentido, se revisará la historicidad del término posmodernidad desde la propuesta de Perry Anderson y, luego de eso, se propone analizar cómo la propuesta teórica de los pensadores posmodernos (Lyotard, Vattimo, Jameson) explica el cambio cultural y el quiebre con respecto al sistema de pensamiento moderno.

El prefijo «pos(t)» resulta indicativo de algo posterior o que ocurre después. En este caso, la posmodernidad, entendida como tiempo histórico, se referirá al periodo ulterior a la modernidad. Es difícil afirmar cuándo empieza la época postmoderna. Al igual que lo postulado en la tesis de Rebenstisch y las diferentes fechas de la génesis del arte contemporáneo, lo postmoderno presenta diferentes hitos a lo largo del siglo XX, que determinarían lo cambiante y equívoco del concepto y su presunto apareamiento. Como suele ocurrir en los movimientos artísticos o en los géneros literarios, lo moderno y lo postmoderno conviven y se mezclan entre sí, se hibridan constantemente; al respecto, Hassan afirma: «Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future»¹⁵.

Perry Anderson postula, desde un enfoque genealógico, una historiografía del concepto de posmodernidad y rastrea el origen del término hasta su desarrollo en propuestas teóricas/filosóficas/sociológicas como las de Lyotard o Jameson. Ahora bien, Anderson propone las preguntas: «¿Cómo se ha de periodizar lo posmoderno? ¿A qué configuración intelectual corresponde? ¿Cuál es la respuesta adecuada frente a ello?»¹⁶. La cuestión de la periodización implica identificar un origen; en las indagaciones de Anderson, este origen se encuentra en la poesía hispano-

15 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982), 264.

16 Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad* (Barcelona: Anagrama, 2000), 108.

americana y lo propone Federico de Onís en la década de los años treinta para identificar a las propuestas surgidas entre el modernismo (decadente) y el origen de las vanguardias. En ese sentido, el postmodernismo en la poesía hace el intento de desligarse del Modernismo, ya caduco con la desaparición de Rubén Darío en 1916, dejando de lado la exageración de sus imágenes exóticas y experimentación con el lenguaje.

Al igual que Federico de Onís, señala Anderson, otro de los puntos importantes a señalar es la significación que propone Hassan, en la década de los setenta, al término «posmodernismo»: ya no solo será aplicable para el campo literario, sino ampliado al de las artes y tecnología. Así, lo posmoderno supondrá un rechazo total o la radicalización de las formas modernas. Hasta este punto, explica Anderson, el fenómeno de la posmodernidad se había ampliado a las artes, pero no tenía una incidencia en el plano social. Así, para dar respuesta a esta falta, Venturi y Jencks emplean una salida ecléctica para superar la megaestructura arquitectónica de la modernidad de posguerra: en el ejercicio dialéctico, debe triunfar la síntesis como la finalización de la polarización social-ideológica-económica-artística, es decir, para dar paso a la apertura total a la heterogeneidad y a lo plural.¹⁷

En el plano filosófico/teórico, el término posmodernidad se populariza, especialmente, por la obra de Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*. La idea central que expone el autor es la crisis de legitimación del saber y la información, la desconfianza en los discursos y metarrelatos. Lyotard argumenta que el problema del conocimiento en las sociedades postindustriales/posmodernas tiene que ver con su producción y comercialización. Así, el autor dirá: «El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en

¹⁷ Anderson, *Los orígenes...*

una nueva producción [...] Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su "valor de uso"»¹⁸.

Lyotard pone en juicio los discursos del conocimiento científico y, sobre todo, su método de legitimación. Los discursos científico-técnicos están contruidos por enunciados denotativos racionales, lo que legitimaba sus pretensiones de universalidad y verdad. Sin embargo, el fracaso del modelo de progresismo racional hace cuestionar el conocimiento científico. La experiencia de las guerras y la carrera armamentística provoca la desconfianza en los «grandes relatos» modernos, y el fracaso de la modernidad trae consigo el cuestionamiento del conocimiento científico. Lyotard argumenta que: «Una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento de poder»¹⁹.

La condición de producción y comercialización del conocimiento ha permeado el campo científico positivista y ha provocado que el discurso científico-técnico encuentra en las metanarrativas (progreso, religión, razón, marxismo, iluminismo, etc.) su método de legitimación. Por lo tanto, su proceso de legitimación supone su propia deslegitimación, pues el saber científico pierde su carácter de verdad y universalidad, al demostrar que su entorno socioeconómico-ideológico determina la construcción de su discurso y aplicación. Al carecer de grandes relatos, Lyotard propone la concentración en las pequeñas narrativas. Al respecto, Sim afirma que las: «Little narratives, [...] make way for the possibility of a new sense of ethics, as well as justice and knowledge, as subjects invent language games in order to talk anew about human complexity»²⁰.

18 Jean-François Lyotard, *La condición postmoderno: informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 2000), 16.

19 Lyotard, *La condición...* 74.

20 Stuart Sim, *The Lyotard Dictionary* (Edimburgo: Edinburg University Press, 2011), 135.

De esta manera, la propuesta de Lyotard deviene en una perspectiva de la posmodernidad como la apertura a una pluralidad de voces, a la ruptura de lo universal y al dar paso a la posibilidad de nuevos *ethos* y cosmovisiones vitales del ser humano.

La noción de incredulidad con los metarrelatos propuesta por Lyotard abre el campo al entendimiento del posmodernismo en diferentes planos, lo que significa un cambio cultural. El eclecticismo en la arquitectura, el palimpsesto en lo literario, o el rechazo total de las formas modernas: las artes se ven permeadas totalmente por el cambio que implica la corriente posmoderna. Al respecto, Jameson lo ejemplifica:

[...] la poesía de John Ashbery [...] así como la mucho más simple poesía conversacional que surgió de la reacción contra la compleja e irónica poesía modernista académica en los años sesenta; la reacción contra la arquitectura moderna y, en particular, contra los edificios monumentales del estilo internacional; los edificios pop y los cobertizos decorados celebrados por Robert Venturi en su manifiesto *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol, el arte pop y el más reciente fotorrealismo; en música, la importancia de John Cage pero también la síntesis posterior de estilos clásicos y “populares” en compositores como Philip Glass y Terry Riley, y también el rock *punk* y *new wave* [...] en el cine, todo lo que se muestra de Godard —cine y video contemporáneos de vanguardia—, así como todo un nuevo estilo de películas comerciales o de ficción, que tiene su equivalente en las novelas contemporáneas [...] y la nueva novela francesa [...] también deben contarse entre las variedades de lo que puede denominarse posmodernismo.²¹

21 Frederic Jameson, *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 15.

Jameson explica que las vertientes del posmodernismo, entendido como cambio cultural, suponen una negación absoluta de lo moderno o la hibridez de las formas que provoca el borramiento de las barreras de demarcación. Los diferentes productos artísticos determinarán su importancia a través de su comercialización y producción masiva. Entonces, el carácter aurático²² de la obra de arte se pierde en el proceso de reproducción técnica y desecha al momento en que se consume. Al respecto, Vattimo afirma que las artes en la época posmoderna son

Presas del juego fantasmagórico [...] de la sociedad de mercado y de los medios tecnológicos, las artes vivieron ya sin enmascaramiento metafísico alguno [...] la experiencia del valor de lo nuevo como tal [...] radicalmente revelado, perdió todo fundamento y posibilidad de valer todavía.²³

Vattimo postula, apoyado de lo propuesto por Benjamin, que existe un distanciamiento del aura en la obra artística por su capacidad de reproductibilidad técnica; así, el arte postaurático/profano se desprende del valor de «culto» (de su unicidad exclusiva, singularidad e irreproductibilidad) y reafirma su valor de «exponerse», de generar una experiencia estética. Los dos filósofos citados ven la posibilidad de un arte contingente, en lo político y estético. Sin embargo, la ampliación y absorción ejercida por el mercado capitalista implica la convergencia de arte y consumo; de esta manera, lo único importante, más allá del aura y la experiencia estética, es su valor de cambio y temporalidad de consumo.

El arte y su condición de reproductibilidad están ligados al desarrollo tecnocientífico de las sociedades industriales. El surgi-

²² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003).

²³ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1987), 97.

miento de la sociedad industrial (capitalista) supone la reunión de la fuerza de trabajo, en las fábricas, de quien poseía los medios de producción, con el objetivo principal de la fabricación (manufactura) y comercialización de bienes materiales. Lo anterior se traduce en la producción en masa. En ese sentido, Waters explica que: «An industrial society is a 'a game against fabricated nature' that centres on human-machine relationships and applies energy to the transformation of the natural into a technical environment»²⁴. Así, la configuración de las sociedades industriales estará determinada por el desarrollo de las diferentes industrias, construcción de fábricas, el reclutamiento de mano de obra semicalificada y formar una línea de producción mediante la división del trabajo especializado y la automatización de procesos.

Lo industrial no solo tendrá una repercusión en lo económico-productivo, sino que su incidencia será principalmente social-cultural. El modelo industrial por antonomasia será el fordismo, aplicado y reproducido, sobre todo, en territorio estadounidense. David Harvey, con Gramsci como guía, explica que las jornadas laborales y el sueldo por jornada que aplicó el fordismo produjeron un cambio en las esferas social-psicológica-culturales:

Los nuevos métodos de trabajo «son inseparables de un modo específico de vivir y pensar, y de sentir la vida». En la perspectiva de Gramsci, las cuestiones de la sexualidad, de la familia, de las formas de coerción morales, del consumismo y de la acción del Estado se ligaban todas con el intento de forjar un tipo de trabajador.²⁵

²⁴ Malcolm Waters, *Daniel Bell* (Nueva York: Taylor & Francis, 2001), 109.

²⁵ David Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), 148.

Así, el fordismo cumple la función de demiurgo para la sociedad industrial, determinando las condiciones de vida del «sujeto industrial» (obrero). En ese sentido, ocurre un fenómeno de migración del campo a la ciudad, pues las nacientes fábricas que concentran los medios de producción se encontraban en las nacientes metrópolis, lo que provocó que el obrero y su familia se trasladaran al ambiente urbano. El sueldo y el horario, determinado por la fábrica, condicionaron que los obreros habitaran lugares cercanos al lugar del trabajo. Así, los empresarios capitalistas ejercerán un control total de la vida de sus empleados, lo que configura, en palabras de Weber, un espíritu del capitalismo caracterizado por su *ethos* protestante (de entrega total al trabajo).

Luego, con el estancamiento del modelo fordista, junto con el avance tecnológico y los cambios socioculturales, se da el surgimiento de una nueva sociedad postindustrial: ahora, la generación de capital ya no se encuentra en la fabricación masiva de bienes materiales, sino que se trasladaría al sector de servicios e información. Al respecto, Waters argumenta:

The post-industrial society involves industries from three sectors: the tertiary industries of transportation and utilities; the quaternary industries of trade, finance and capital exchange; and the quinary industries of health, education, research, public administration and leisure.²⁶

De esta manera, existe un cambio de paradigma económico-social-cultural que desplazará al obrero como sujeto histórico de la era industrial y surgirá la tecnocracia con el *yuppie* como modelo social. Bauman²⁷ ejemplifica bien la transición de lo industrial a

²⁶ Waters, *Daniel Bell...* 109.

²⁷ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

lo postindustrial utilizando una metáfora informática: la primera será una etapa concentrada en el *hardware*, la fábrica como edificación insigne y la producción en masa como el modelo de adquisición de capital; en cambio, lo postindustrial (que Bauman llamará «modernidad líquida»), estará marcada por el desarrollo y comercialización del *software*. Ya no se requerirá mano de obra semicalificada, sino que la única manera de acceder al capital es mediante la economización y venta del conocimiento.

* * *

86

El recorrido por las conceptualizaciones y presupuestos sobre el arte contemporáneo, lo posmoderno y lo postindustrial muestra que existe un cambio significativo. Tienen en común estos términos la problemática de su demarcación y el entrecruzamiento de todas las esferas de la sociedad. En ese sentido, la sociedad postindustrial, vista desde su influencia económica, provoca los diferentes cambios sociales. Lo importante a destacar es la primacía de lo económico y su posterior triunfo con el surgimiento del «gran relato» neoliberal.

Ahora bien, una de las críticas más comunes a dichos planteamientos es la debilidad de las propuestas. Ernesto Castro explica que la previsión de la muerte de los metarrelatos en Lyotard fue la incapacidad de sugerir el advenimiento de nuevos grandes relatos en la denominada época posmoderna:

Lyotard fue incapaz de encontrar un término medio entre el escapismo y la paranoia. La definición inicial de la postmodernidad como fin de los metarrelatos eludió la aparición del metarrelato neoliberal que desde entonces ha colonizado el mundo a la medida exacta del capital, sin apenas encontrar re-

sistencias, y apelando siempre al santo y seña de los derechos democráticos.²⁸

Así, el pensamiento de Lyotard y su propuesta de enfocarse en los pequeños relatos no tomó en cuenta el surgimiento del nuevo metarrelato imperante en la sociedad de finales del siglo XX y XXI: el neoliberalismo y su lógica de producción y consumo promovido por las nuevas formas de comunicación y tecnología.

Con la caída del Muro de Berlín y la posterior disolución de la Unión Soviética en 1991, el gran relato socialista (y su consecuencia al comunismo) se termina; por lo que triunfa el capitalismo neoliberal en constante expansión. Fukuyama²⁹ anuncia el fin de la historia con la caída del comunismo, que hacía de barrera de contención a la expansión del capitalismo liberal; al faltar una fuerza contrahegemónica para que exista dialéctica, el mundo tiende a una homogenización de la democracia liberal. Por lo tanto, todos los caminos desembocan en el libre mercado y a una expansión constante y desenfadada del capitalismo.

En Occidente, domina un pesimismo que permea al individuo, tanto como el capitalismo. Mark Fisher³⁰, en su obra *Realismo capitalista*, parte de la idea de Jameson, atribuida también a Žižek, de que es más sencillo imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo; el autor explica que en el siglo XXI se consolida la afirmación anterior: a finales del siglo XX todavía existía una resistencia desde lo político, estético y generacional. Ahora, incluso las formas de resistencia y alternativas surgidas en Occidente conforman eslóganes que devienen en un consumismo sin fin; todo deseo

28 Ernesto Castro, *Contra la posmodernidad* (Barcelona: Alpha Decay, 2011), 90.

29 Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre* (Barcelona: Planeta, 1992).

30 Mark Fisher, *Realismo capitalista ¿no hay alternativa* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).

se concreta en un producto. En ese sentido, todas las posibilidades de un arte plural se ven permeadas por el mercado económico, lo que provoca una competencia voraz en el mundo del arte y un hedonismo e individualismo marcado en el sujeto contemporáneo, que vaga por el mundo de manera hedonista.

Entre la nostalgia y el consumo: Houellebecq y Echenoz

88

Como ya se ha planteado, el arte contemporáneo quiebra con la modernidad respecto de su temporalidad y constante palimpsesto/pastiche de géneros y movimientos artísticos que se (re)actualizan bajo la repetición de un sistema de representación precedente y la novedad que genera un artista del momento. Tal como se propuso, lo que no pudo anticipar la posmodernidad fue el surgimiento del nuevo gran relato neoliberal que se globalizaría y se extendería a todas las esferas de la vida. Este panorama configura un arte y un artista inmersos en la cadena de consumo del libre mercado, es decir, que se venderá al mejor postor y a la cifra más elevada de dinero. Aunque en las novelas aquí analizadas, *El mapa y el territorio* y *Me voy*, el artista y el *marchante* apostarán por un retorno a una estética moderna (desde el arte figurativo de los retratos y el arte intuit), su carácter de consumo y valor exorbitante devienen en crímenes terribles, lo que entremezcla los géneros realista, novela de ideas, viajes y policial en el plano narrativo.

MT sitúa al lector en una actualidad cercana. Houellebecq, a través de personalidades públicas y marcas transnacionales, da contexto al lector de donde ocurre la narración. La primera obra, un retrato de Jed Martin, a la que se hace referencia se titula *Damien Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte*. No es gratuita la

elección Houellebecq con estos dos «artistas», pues las figuras de Hirst y Koons son polémicas porque más que artistas —entiéndase como artesano, quien hace la obra de arte— son «empresarios» del arte, pues tienen a su servicio varios empleados-artistas que ensamblan la obra.

En Jed existen dos etapas artísticas bien diferenciadas: su trabajo como fotógrafo —dedicado, en un primer momento, a objetos manufacturados por la mano del ser humano (aquí un guiño a la época propiamente industrial): «Las carpetas colgantes, las pistolas, las agendas, los cartuchos de impresora, los tenedores: nada escapaba a su ambición enciclopédica, consistente en confeccionar un catálogo exhaustivo de los objetos fabricados por el hombre en la era industrial»³¹.

Y, en segundo lugar, el fotorrealismo para plasmar su fascinación por los mapas de las Michelin y luego su vuelta al arte figurativo con la serie de retratos titulada *Oficios*: «Jed Martin no representa menos de cuarenta y dos profesiones-tipo y ofrece de este modo un espectro de análisis particularmente amplio y rico para el estudio de las condiciones productivas de la sociedad de su tiempo»³².

En un primer momento, se puede notar la inclinación de Jed hacia lo clásico: sus líneas de exploración artística, la fotografía y la pintura de retratos de personas retrotraen al concepto de mimesis, pues con este tipo de sistema de representación busca plasmar la realidad tal y como es. Sin embargo, hay que recordar la época en la que Jed produce su arte. En ese sentido, su obra fotográfica es absorbida de manera inmediata por las empresas de *marketing* (en el caso de las fotografías de objetos manufacturados) y por las transnacionales dedicadas al mercado del sector tu-

³¹ Houellebecq, *El mapa y el territorio*, 35-36.

³² Houellebecq, *El mapa y el territorio*, 106.

rístico (con el caso su contratación por la empresa encargada de producir los mapas Michelin). En cambio, la obra figurativa de los retratos es acaparada por un sector privilegiado de la sociedad: las personalidades del mundo cultural occidental. Y como se verá en la obra, Jed acordará realizar un retrato del propio Michel Houellebecq, transfigurado y parodiado en la novela.

En *Me voy*, la perspectiva se centra en el *marchante* de arte, Félix Ferrer, y las dificultades de mantener a flote una galería de arte. Al contrario del artista realizado y talentoso de la novela de Houellebecq, Ferrer es un artista frustrado, que pasa encerrado, a manera de rutina, en el estudio de su galería en la que funge como dueño, vendedor y curador de las obras que se exponen. Tras pasar un muy mal momento, pues casi ninguna obra de arte se vende, su asesor artístico Louis-Philippe Delahaye le aconseja que vaya al Polo Norte, pues tiene información de la existencia de un buque congelado con objetos inuit, valorados en el mercado del arte con altas sumas de dinero.

Es así que Ferrer va en búsqueda del tesoro de arte. Deja todo y *se va*. En la narración se da a entender que el personaje, antes de emprender el periplo, invierte todo su capital financiero para que esta expedición tenga éxito. Tras largos desplazamientos en avión y barco, Ferrer da con el tesoro y regresa a París para avaluar el lote y luego venderlo. Aunque nunca se menciona la cifra, se explica que es una pequeña fortuna, lo cual alivia al protagonista:

Aquella cantidad, aunque enunciada sin contar los impuestos y en tono desdeñoso, equivalía más o menos a la venta de uno o dos pequeños castillos del Loira. No le hablo de los grandes castillos del Loira, ojo, no le hablo a usted de Chambord o de Chenonceaux, le hablo de los pequeños o medianos, tipo Mont-

contour o Talcy, lo que no está ya nada mal. Por supuesto, tendrá usted caja fuerte, supuso el experto.³³

Sin embargo, todo el esfuerzo se ve perdido con el robo de todas las piezas de arte inuit de la galería de Ferrer. La situación con los objetos recuperados por Ferrer representa una problemática de extractivismo cultural y epistémico, puesto que representan creencias, cosmovisiones y saberes. Por arte inuit se entiende los objetos, esculturas y pinturas realizadas por los pueblos nativos del Polo Norte. En ese sentido, Hessel afirma:

While the prehistoric and historic periods of Arctic art are measured in the hundreds or thousands of years, contemporary Inuit art is only about fifty years old. Its earliest phase, a brief era that spans only a few years, is almost as noteworthy for the way in which the art was "discovered" and promoted by outsiders as it is for the artistic achievements of Inuit. As with many so-called discoveries, it was not the "newness" of the art per se but its intrinsic power and beauty, along with exotic novelty and clever promotion, that sparked the imagination of the public, creating an interest in and a market for Inuit art.³⁴

91

Aunque este tipo de objetos tenía desde antes valor en el mercado, a partir de los años cuarenta empiezan a comercializarse piezas de este origen, que terminan en galerías y museos extranjeros, sobre todo en Canadá. Así, aunque el valor cultural y epistémico sea importante, el valor comercial se encuentra en su rareza y exotismo. Puede percibirse, en la trama novelesca, nostalgia y fascinación hacia lo antiguo y prehistórico, pero esa mirada se encuentra permeada por el influjo económico.

³³ Echenoz, *Me voy*, 55.

³⁴ Ingo Hessel, *Inuit Art: an Introduction* (Hong Kong: Harry N. Abrams, 1998), 29.

La economización neoliberal del mundo provoca en las novelas un viraje hacia el *thriller* policial; en el caso de Houellebecq, representado de manera seria y, en el de Echenoz, desde la parodia al género.

La historia de Jed y su trabajo pintando retratos devienen en el encuentro con Houellebecq (personaje): el retrato se titularía *Michel Houellebecq, escritor*, que se avaluaría en novecientos mil euros, pero en lugar de vendérselo, se lo obsequió al propio escritor. Esta decisión, aparte de ser económicamente desfavorable para Jed, provocaría el crimen y el robo de la pintura, lo que produce el viraje a la novela *noir*. Ocurre la muerte del autor, no en el sentido en que explica Barthes, sino que de manera literal: Houellebecq (personaje) es decapitado y el principal motivo es el robo del retrato. Luego de una larga búsqueda del culpable del crimen, se da con el asesino, quien era un ladrón de obras de arte de alto precio. El hecho narrado deja ver una red amplia de tráfico de objetos de arte. Al final, tras recuperar el retrato, se logra venderlo por varios millones de euros:

El hecho de que costase doce millones de euros era harina de otro costal, un aspecto sobre el cual siempre se había negado a pronunciarse, y una sola vez le había soltado a un periodista particularmente insistente: «No hay que buscarle sentido a lo que no tiene ninguno», coincidiendo así, sin ser plenamente consciente, con la conclusión del *Tractatus* de Wittgenstein. «De lo que no puedo hablar tengo la obligación de callarme».³⁵

Miremos la otra obra objeto de este análisis: en la novela de Echenoz existe un giro argumental que irá desentrañando en el robo del tesoro que Ferrer había recuperado en el Polo Norte. Hay que

³⁵ Houellebecq, *El mapa y el territorio*, 348.

recordar que el asesor de la galería, Delahaye, persuadió al protagonista para que realizara el viaje. Desde la partida de Ferrer, se da a entender que Delahaye desaparece y se lo da por muerto. Y, al mismo tiempo, el narrador omnisciente cambia de focalización y se centra en un personaje nuevo, que el lector no conoce, llamado Baungartner. Así, la narración toma forma de un contrapunteo con respecto a la focalización del personaje que se narra; se concatenan capítulos desde la perspectiva de Ferrer y Baungartner. El primer personaje regresa con botín y, mientras tanto, el segundo personaje empieza con los preparativos para el robo de los objetos de arte. En este punto, la novela policial, la investigación del robo y la búsqueda del posible culpable se realizan de manera irónica y paródica. El descuido de Ferrer al momento de almacenar las obras, la incompetencia de la policía y la manera en la que atrapan a Baungartner así lo demuestran. En este último punto, se revela que Baungartner es realmente Delahaye, quien fingió su muerte para poder cometer el robo. Al final, Ferrer recupera las obras y las vende.

93

Conclusión: consumo *ad infinitum*

Las novelas de Houellebecq y Echenoz ejemplifican bien cómo se configura el panorama del arte contemporáneo en los primeros años del siglo XXI. Existe una mezcla entre el desencanto y la nostalgia, un intento inútil de volver a una modernidad fracasada desde una contemporaneidad marcada por un consumo sin fin. Aunque los sistemas de representación de las obras artísticas en las novelas traten de enmarcarse en corrientes modernas o incluso más precedentes, ocurre lo que plantea Rebutisch sobre el borrado de las barreras temporales y estéticas que demarcaban las

distintas etapas y movimientos en la historia del arte. En otras palabras, aunque se trate de volver a representaciones modernas, a través de la técnica o el extractivismo, la contemporaneidad marcada con el consumo hace ver que las estrategias de retorno a lo antiguo solo sirven como estrategia de *marketing* o venta.

En el ámbito teórico, la referencia que transversaliza el análisis es el fracaso de los ideales modernos como el progreso, la libertad y la comunidad. Tras la observación de las consecuencias de las guerras mundiales y el explícito fin del humanismo, el ser humano occidental se configura atomizado, incrédulo e individualista. Es por esa razón que no se presenta salida alguna en un mundo configurado por un «nuevo espíritu capitalista» centrado en el consumo fugaz de imágenes, mas no en la experiencia estética que pueden provocar; es la «ampliación del campo de batalla» de las dinámicas del mercado neoliberales a todos los aspectos de la vida del ser humano. Los mundos interior y exterior del individuo se suponen en constante fragmentación, y las novelas, más allá de la reflexión sobre el mundo del arte, diagnostican a una sociedad decadente que no repara en nada con tal de conseguir capital económico y social para seguir en el círculo de consumo en el libre mercado.

Por lo tanto, existe un determinismo pesimista que responde a diferentes factores: en el caso de Echenoz, su novela, enmarcada más bien en lo paródico, se puede ver influida por un desencanto de «fin de siglo» usual en la época, que se plantea de manera escéptica el porvenir del siglo XXI. En cambio, Houellebecq presenta y asienta una tesis de decadencia, ya no existe opción alguna. Así, inicia una segunda etapa dentro de su narrativa: las consecuencias inevitables del fracaso del humanismo occidental, la *imposibilidad* de la isla, que se traduce como absurdismo y soledad.

Bibliografía

- Abecassis, Jack. «L’Affaire Houellebecq». *MLN* 115, n.º 4 (2000): 801-826.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Castro, Ernesto. *Contra la posmodernidad*. Barcelona: Alpha Decay, 2011.
- Echenoz, Jean. *Me voy*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Genova, Pamela. «Rewarding the Production of Culture: Le Prix Goncourt». En *Contemporary French and Francophone Studies* 18 (2014): 150-157.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hessel, Ingo. *Inuit Art: an Introduction*. Hong Kong: Harry N. Abrams, 1998.
- Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rebentisch, Julianne. *Teorías del arte contemporáneo: una introducción*. Universitat de València, 2021.

- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006.
- Sim, Stuart. *The Lyotard Dictionary*. Edimburgo: Edinburg University Press, 2011.
- Steiner, George. *Pasión intacta*. Bogotá: Editorial Norma, 1997.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Waters, Malcolm. *Daniel Bell*. Nueva York: Taylor & Francis, 2001.
- Zaparart, María Julia. «Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010». En *Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*. Edición de Ana María Gentile, Claudia Moronell, María Julia Zaparart, María Leonor Sara y María Paula Salerno, 355-363. Argentina: Universidad Nacional de la Plata: 2017.

Josué Morales Ochoa

Nacido en 1996. Licenciado en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía por la Universidad de Cuenca. En 2022, culminó la Especialización en Epistemologías del Sur en CLACSO. Actualmente, es estudiante de Literatura en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Ha publicado algunos trabajos en la revista *Pie de Página*. Su principal interés es la relación inter/transdisciplinar de la filosofía con las artes.

Dossier:

Paraísos artificiales

El dossier de este número de *Pie de Página* le rinde un homenaje al poemario de Charles Baudelaire, *Paraísos artificiales*, en cuyas páginas uno de los más lúcidos malditos reflexionó sobre las drogas desde diversas aristas: el placer, la ensoñación, el remordimiento, la alegría, el dolor, el abandono. Sustancias enteógenas habitadas por dioses, vino que embriaga o potentes compuestos químicos que permiten los viajes del desasosiego y la alucinación, los narcóticos acompañan a la humanidad desde tiempos milenarios. Bajo esta inspiración, invitamos a artistas y creadores a producir obras bajo un cierto efecto narcótico.

Compartimos con nuestros lectores y lectoras tres poemas bajo el título «El velo universal», escritos por Cecilia Miranda Garcés, que de un modo muy metafórico abordan la temática de las sustancias enteógenas.

Fernando Iwasaki ha compartido con nuestro equipo un cuento de su autoría titulado, «El tiempo del mito», en el que un personaje algo díscolo se pierde en el delirio de plantas sagradas como la ayahuasca, el mismo que apareciera en el volumen *Tres noches de corbata*, publicado en Lima en 1987. Dentro del cuento, podremos encontrar una nota a pie de página que hace referencia a un artículo, supuestamente publicado por el protagonista del

cuento, pero que en realidad es de autoría de Iwasaki, el mismo que vio la luz en realidad en 1987, en una revista académica. Lo compartimos aquí, como una deliciosa curiosidad, pues es bueno saber que se trató de algo real y no un apócrifo.

Al final del artículo de Iwasaki, de título «Alucinógenos y religión», podrá encontrarse una imagen, que puede servir como una provocación para dar con más obras de la cultura chavín, en el profundo Perú. En las páginas a las que aludimos se desarrolla la hipótesis de trabajo de que, bajo la inspiración de varias plantas sagradas y bebidas alucinógenas utilizadas en el antiguo Perú, se protagonizaron búsquedas religiosas y espirituales que tienen que ver con arquetipos universales.

Les deseamos feliz estadía y paseo por estos jardines paradisíacos.

El velo universal

Cecilia Miranda Garcés

I.

en el claro del bosque
un círculo amarillo
el accidente del tiempo contra la tierra

bajo la superficie encontré voces
me vi con manos tatuadas
tomé uñas mordidas
y a otra mano sin líneas
y a otra que se desprendió
porque descomponemos

hay aquí un cieno de todas las manos que juntos tocamos
las manos que te sostuvieron,
te golpearon
te excitaron
las manos que te tomaron apenas saliste de tu madre

cada noche en el bosque
cada noche un pequeño ataúd
hicimos que ese gran amor y el título mundial
cupieran en este pequeño ataúd
en la red alegre de pequeños ataúdes
que trazan el círculo perfecto que aparecerá
un círculo que abre la tierra

la gran voz con todas las frecuencias
el “te amo” es la pulsación y la forma del comienzo
de los cadáveres vecinos que perdieron su leve piel y frontera

100

somos

cuando te vayas

voy || vas

estaremos y fuimos

II.

cuántas veces parpadeé hasta que la voz de la nube
se desplomó en la silueta de la montaña

no ha dejado de moverse nada nunca

la caída es estática mientras la tierra gira
dentro de ese estómago dentro de ocho vientres (calcula las
generaciones)

la luz está cambiando

101

la luz es sucia como basura sucia y lodo que nos ventila los pies
la luz desencadena hifas que delinean ventanas

hay tres cuadros que se sobreponen a la montaña
hay luces leves que se sobreponen a la montaña
hay olores pequeños que se sobreponen a la gran montaña
ahora en llamas

decidí que me acompañes a descomponer
cada episodio con tu sistema de símbolos

aprendo a leer así y sonrío

hemos creado el círculo definitivo

si estoy bajo tierra
quiero comerme esa tierra
comérmela sin dientes

102

nuestra Historia sirvió para armar un subsuelo
sobre el que se levantó un bosque

un bosque que no salió barato ni bien

no recuerdo si fue a ti a quien dediqué las palabras
unos símbolos
o a quien llegó antes
el círculo nos antecedió

porque todo está ya aquí abajo y ni conjugarte la cara puedo

conjugo el movimiento

no ha dejado de moverse nada nunca

III.

tengo círculos en los ojos

círculo en la célula

círculo en el Sol

círculo de tinta blanca

en las noches

círculo amarillo en el claro del bosque

quisiste matar la vida que mata

eres el centenario en un cofre de cristal

tu piel se hinchará hasta abrazar nuestros fractales

los márgenes se deslizan entre la tierra

descomponemos

la montaña no se despide

la luz se desenfrena

y nos marca el compás

cualquier verbo

cualquier latido

se aplana y mueve

el único círculo

Cecilia Miranda Garcés

Estudió Literatura y New Media. Trabaja como escritora, investigadora y profesora.

El tiempo del mito

Fernando Iwasaki

Definitivamente, Baldomero Denegri era un tipo extraño. Tan extraño que a nadie le sorprendió su muerte tan grotesca. Su fisonomía también fue poco común: era alto y de una delgadez enfermiza. En la cabeza —donde nítidamente destacaban la nariz y la mandíbula— una frente enorme se prolongaba por encima de las orejas, gracias a una incipiente calvicie que coronaba su cráneo en una hirsuta maraña rojiza de cabellos crespos. Los ojos, saltones y vidriosos, resultaban agrandados por los alucinantes «fondos de botella» que llevaba por gafas, y los brazos —finalmente— terminaban en unas temblorosas patas de pollo en las que más de un malicioso afirmó haber visto palmas peludas.

105

Intelectualmente fue un hombre muy capaz, pues se doctoró en arqueología con sobresaliente *cum laude* y siempre destacó en la universidad como un catedrático entretenido e inteligente. Sin embargo, la curiosa combinación de sus tópicos favoritos con los temas arqueológicos le hicieron perder seriedad. Claro, si a su natural excentricidad unimos el psicoanálisis, la sexología y los alucinógenos, el resultado no podía haber sido más que un caótico amasijo de rocambolescas teorías sobre el origen de la cultura peruana, la religión andina y la sexualidad entre los antiguos peruanos que sólo él era capaz de entender.

Las malas lenguas comentaban que en su casa se daban cita los tipos más extravagantes, con quienes organizaba psicodélicas sesiones de ayahuasca y San Pedro mientras entonaban rarísimos cánticos gregorianos. Denegri jamás desmintió esas habladerías y hasta parecía divertirse aumentando la incertidumbre, y contes-

tando que «las drogas son el medio más antiguo para comunicarse con los dioses».

Por último, sus obras *El onanismo entre los mochicas* (Berkeley, 1968), *Falos y arquetipos en la cosmovisión andina* (Huancayo, 1972) y *Un homo-erectus en Marcahuasi* (Zacatecas, 1975), así como sus esporádicas intervenciones en TV debatiendo acerca de los temas más sicalípticos y estrambóticos, terminaron por crearle una imagen de la cual nunca pudo sacudirse. Por eso a nadie le extrañó que sus últimos dos meses de vida fueran de una degradación progresiva y que su cadáver apareciera en la huaca Juliana en medio de las circunstancias más inverosímiles:

El cuerpo se hallaba en posición fetal, desnudo y dentro de un círculo de ceniza. No se hallaron signos de violencia y la autopsia reveló que el difunto había consumido el cacto alucinógeno del San Pedro. Pero lo más sorprendente del caso fueron dos cosas: el parte médico, que señaló «muerte natural», y una misteriosa expresión en el rostro de Denegri, como si la sensación de la muerte hubiera sido la más dulce del mundo.

En la universidad no quedaron muchos ánimos de comentar el asunto después de las investigaciones policiales y de lo publicado en los diarios. Tan sólo el gordo Guarisco se atrevió a sentenciar: «Baldomero mancó en su ley. Ese pata tenía que morir por la pichicata o de un pajazo».

¿Cómo acabó así? Es imprescindible que presente el itinerario de los hechos que marcaron sus postreros días. Todo comenzó en un mes de julio, cuando Denegri dictaba la última clase del ciclo y exclamaba con el rostro afiebrado por la emoción:

—Es obvio que en la antigüedad los hombres fueron más felices que nosotros, porque ellos vivieron en un mundo perfecto que estaba regido por leyes inmutables que a su vez reflejaban los actos arquetípicos de dioses y héroes. En cambio, la sociedad moderna ha creado tabúes y prejuicios que nunca tuvieron las sociedades

arcaicas. ¿Acaso Edipo tuvo el complejo? No, señores. No lo tuvo. ¿Acaso el hombre primitivo se escondía para masturbarse? Tampoco, ya que no existían fronteras entre el cuerpo, la naturaleza y la tribu. ¿Acaso no han visto a los monos rascarse y despiojarse mutuamente? Pues así se corrían la paja en las hordas de cazadores. Entonces, si quisiéramos reconstruir el pensamiento religioso de nuestros antepasados, debemos recorrer el mismo camino que ellos siguieron; tendríamos que despojarnos de nuestra moral y revivir las experiencias que les permitieron conocer las revelaciones sagradas. De lo contrario, ¡jamás rescataríamos esa parte esencial del pensamiento humano!

Cuando todos pensábamos que la clase ya había terminado, a la tetuda de la Maripili se le ocurrió preguntar: «Si, o sea, ¿no hay algún medio de revivir esas experiencias?». Recuerdo que en ese momento pensé que Denegri nos propondría un «Pajazo Iniciático Propiciatorio», porque sus ojos adquirieron un brillo de triunfo a la hora de responder:

— ¡Sí que lo hay, señorita! Gracias por la pregunta y sáquese el lapicero de la boca si no quiere que piense cosas horribles de usted. ¿Alguna vez han oído hablar del *Amanita Muscaria* o del *Peyote*? Pues fueron los alucinógenos que emplearon los antiguos griegos y aztecas para comunicarse con sus divinidades. Sí, señores. Esa era la técnica arcaica del éxtasis, el principio elemental del chamanismo, y yo pienso demostrar que aquí en el Perú, los hombres de la cultura chavín crearon su olimpo lítico bajo el onírico influjo del San Pedro. Precisamente, voy a aprovechar estas vacaciones de medio año para realizar algunos experimentos que puedan ayudarme a demostrar mi hipótesis. Como futuros arqueólogos, ¿alguno de ustedes querría trabajar conmigo y acompañarme al Callejón de Huaylas?

Todos nos miramos las caras. Si había algún valiente o algún loquito capaz de masturbarse con Denegri al pie del Huscarán, nadie quería dejar de saber quién era. Sin embargo, como la negativa fue unánime, Baldomero no tardó en abandonar el aula con una mueca de suficiencia. No le volvimos a ver hasta los primeros días de setiembre, cuando empezaron las clases del siguiente semestre.

Nunca dejaré de reconocer que Baldomero Denegri contrastaba muy bien su desagradable apariencia con una simpatía e inteligencia notables. Empero, de aquellas vacaciones regresó transformado de cabo a rabo. Es decir, desaparecieron sus aspectos positivos y se le acentuaron los negativos: se volvió huraño, perdió el sentido del humor y demostraba un miedo irracional a todas las cosas. Aquel nuevo Denegri completamente calvo, más flaco que una lombriz, de rostro tuberculizado y mirada estrábica, entró a dictarnos la clase con una voz gutural y cavernosa:

108

—El arte chavín es básicamente representativo, pero su significado queda oscurecido por las convenciones que rigen su estilo y porque los detalles no se representan directamente, sino de una manera figurada o metafórica. Como ustedes saben, el arte primitivo es el resultado de la creencia en la fuerza mágica de la imagen, y por eso el jaguar que predomina en la iconografía chavín es algo más que un mero animal totémico: representa el principio vital, la idea de totalidad y el origen de la vida y de la muerte. Los hombres surgían y regresaban siempre de él o a él. Nadie escapaba a su fuerza y penetrar en su universo insondable requería una iniciación de horror que culminaba en un eterno descanso.

Decía tales cosas con tanta convicción que se transformaba: adquiría una sonrisa nerviosa, le temblaban las manos y la pupila se le situaba en el centro del globo ocular mirando hacia arriba. Quizá era por el tema de las clases, pero su rostro comenzó a recordarme los dibujos del arte chavín, sobre todo por el ojo extático y una mueca de espanto que dibujaba una risa macabra.

En los días siguientes sus desvaríos aumentaron. Las clases —más vívidas que nunca— llegaron a inquietarnos, porque el cuerpo se le consumía poco a poco y su mente evidenció los primeros trastornos: al principio empezó a hablar solo, luego a demostrar ese miedo cervical que le obligaba a mover los brazos como si espantara invisibles figuras; pero cuando le echaron del Museo Nacional por mentarle la madre a la «Estela de Raimondi» y cuatro turistas japoneses tuvieron que contenerlo para que no la destruyera, las autoridades de la universidad decidieron concederle una licencia. Días más tarde lo encontraron en la huaca Juliana.

Hasta aquí los hechos que son del dominio público. Meses después, cuando la Facultad de Letras nos designó a Mario y a mí para hacer el inventario de la biblioteca de Baldomero Denegri, hicimos un hallazgo que nos dio una nueva visión de lo ocurrido.

La casa era lo bastante grande como para un hombre solo, pero aparentemente les había dado un buen uso a todas las habitaciones. De acuerdo con el testamento, la universidad era la única beneficiaria de sus bienes, lo cual nos extrañó, pues sabíamos que Denegri tenía un sobrino medio loquito que tocaba la guitarra eléctrica y el clarinete.

Comenzando por la planta baja, nos llamó muchísimo la atención la impresionante colección de cerámica precolombina que adornaba las estanterías. Al acercarnos, comprobamos que todos eran de los llamados «huacos eróticos». Era increíble, con morbosa minuciosidad Denegri había catalogado cada una de las posturas representadas en la cerámica y las había calificado del 0 al 20. Empero, lo que rebasó todas nuestras expectativas fue la biblioteca.

Se hallaba en el salón más amplio del segundo piso y contenía los más importantes volúmenes publicados sobre historia, filosofía, arqueología, literatura y antropología. Se trataba, pues, de la biblioteca de un humanista nato, lo cual nos llenó de satisfacción, ya que respondía a la imagen que teníamos de Baldomero. Sin

embargo, también encontramos textos de esoterismo, astrología y magia, que, junto a los tratados de sexología y teología mística, drogas y alcaloides, psicoanálisis y mitología, consiguieron recrear todas las facetas de la original cosmovisión de Baldomero Denegri.

Recuerdo que al concluir el segundo mes de trabajo ya habíamos catalogado lo más significativo para el uso de la biblioteca de la facultad, mas aún faltaban los libros extraños, cuyo número subestimamos al principio. Realmente no sabíamos si a la universidad le podrían interesar las *summae* de ciencias ocultas o el raído ejemplar del *Malleus Maleficarum*. Por otro lado, resultaba muy curioso no poder establecer la procedencia de dichos impresos, a veces muy deteriorados y otras con las páginas arrancadas. Lo mismo ocurría con su correspondencia, pues Denegri quiso ocultar en todo momento la identidad de los compañeros de su círculo intelectual, quienes aparecían en las fichas con nombres en clave que sólo él habría podido identificar. Así supimos que su proveedor de libros era un sujeto llamado «Augusto O.» y que su ejemplar dedicado del *Necronomicón* se lo había prestado a un tal «Antimonio».

Cuando finalizamos el inventario recibimos la orden de proseguir con sus manuscritos, ya que la universidad había decidido publicar sus obras completas.

Los trabajos inéditos de Baldomero eran de lo más pintorescos: *La fellatio Wari*, *Un caso de represión andina*, *¿qué cubren las manos de Kotosh?* y un inconcluso ensayo sobre los antecedentes hititas de la cultura andina. Fue así —mientras bromeábamos acerca de la futura edición— como dimos con su «Alucinógenos y Religión: aproximaciones hacia el arte Chavín»¹, donde reconocimos los temas que tanto le obsesionaron durante sus últimos días. Jamás olvidaré que después de leerlo íntegramente, encontramos una serie de folios en los que Baldomero había garrapeado con mano temblorosa una carta que revelaba el origen de sus trastornos.

¹ Publicado en *Histórica* vol. XI, n.º 1 (1987): 1–24.

Con mudo estupor fuimos avanzando en la lectura del manuscrito, y reparamos en que la historia que creíamos conocer se transformaba en otra muy distinta. Sin embargo, prefiero transcribirla literalmente, pues no resistí la tentación de conservarla y las circunstancias que me llevan a difundirla ahora lo justifican:

Mi Querido R.G.

[¿«Antimonio»?]

En vano he esperado tu regreso pensando en que tal vez en el libro encontraría algún remedio para mi mal, pero ya es muy tarde para intentar cualquier cosa y ahora el proceso es irreversible. Te dejo esta carta para que quede un testimonio de mi descubrimiento y para que todos sepan que Baldomero Denegri tuvo razón. Esto es horrible, pero ¿sabes una cosa?... Yo lo haría de nuevo. ¡Sí!, las sensaciones que he tenido y las que me esperan no las cambiaría por nada del mundo.

Hace como dos meses fui a Chavín de Huántar a realizar un experimento: deseaba demostrar que había una relación entre los alucinógenos, el arte y la religión de la cultura chavín. Ahí me esperaba Diógenes Cachay, un conocido «maestro» del San Pedro que ya había hecho «viajes» parecidos al que yo quería hacer.

—¿Cómo está, señor? ¿Siempre quieres que te lleve? —me preguntó.

Yo asentí sin inmutarme.

—Muy bien, pues. Pero no te olvides que tienes que hacer todito lo que yo te diga, señor. Si no, allá dentro te lo puedes quedar.

Del albergue nos dirigimos a la explanada que está frente al templo. Serían como las ocho de la noche y Diógenes prefirió que permaneciéramos en la oscura y fría intemperie: «Más mejor nos quedamos afuerita, señor. Los espíritus son más fuertes en el templo».

Inmediatamente comenzó a sacar una serie de objetos: botellas de líquidos turbios, imágenes de santos, piedras de colores, estampitas

milagrosas y hasta unos tres huacos de turbadora expresión. Después trazó un círculo de ceniza y nos situamos dentro con nuestros amuletos.

—Esta noche todos tienen que ayudarnos —prorrumpió—. Por eso me he traído a mis santos y a mis huacas, pues.

Luego de rociarnos con agua bendita, comimos una cancha amarga y aspiramos el humo producido por unas hierbas rojas.

—El San Pedro tienes que sorbértelo sin dejar de respirar por la nariz —explicó mientras me alcanzaba un pocillo—. Eso. Así, señor. Con tragos largos, todito. Ahora cierra los ojos y no los abras hasta que te avise. Piensa en tu ayer. Con eso te vas para atrás rapidito.

Casi de inmediato sentí una sensación de sopor, y el humo que rozaba mi cara se convirtió en una suerte de espuma que, al aspirarla, penetraba en mi cerebro agudizándome los sentidos. Sí, tenía toda la cabeza llena de esa espuma hechicera. Al mismo tiempo, un calor insoportable me abrasaba. ¡Parecía que del trazo del círculo se elevaban lenguas de fuego! Instintivamente toqué el suelo, pero mi mano se sumergió en un líquido helado y gelatinoso.

De pronto comenzaron las imágenes: Ahí estaba yo en mis primeros años de universitario, con mi corbatita michi, una sonrisa estúpida y la cabeza rapada después de ese ritual cretino del examen de ingreso. Luego vi los preparativos del estúpido baile de graduación escolar al cual me opuse (todos mis compañeros pensaban que lo hacía por comunista, mas la verdad es que no tenía a quién invitar y me moría de ganas de ir). Vi a los curas obligándome a hacer los ejercicios de Educación Física y a mis padres besándose mientras los espiaba por el ojo de la cerradura (¡la remota «escena primaria» de la que nos habla Freud! ¿Te das cuenta?). Repentinamente, las visiones se hicieron más fugaces. Contemplé a Lima ocupada por el ejército chileno y la construcción del Ferrocarril Central; hombres consumiéndose por el fuego de la Inquisición y una corrida de toros del siglo XVI. Vi a los incas someter a pueblos enteros y a ellos a su vez sometidos por los españoles. ¿Acaso veré cómo surgió la cultura peruana?, pensaba. La arenosa voz

de Diógenes detuvo mi caída en el tiempo: «Ya puedes abrir los ojos, señor. Hemos llegado».

Estábamos en el mismo punto de partida y la negra silueta del templo se recortaba en la oscuridad. Intenté ver la hora.

—Aquí tu reloj no sirve, señor —dijo el «maestro»—. Ya no existe el tiempo en este sitio. Ahora vamos a entrar al Castillo. No, no te pares. El circulito se mueve solito.

Fue una cosa alucinante. ¡Distinta a todas nuestras experiencias colectivas con mezcal, heroína y LSD! ¡La materia se volvió un accidente insignificante! Nuestros cuerpos o nuestras mentes atravesaron las sólidas paredes de roca hasta llegar a un recinto muy amplio en donde un hombre se hallaba atado a una gran escultura de piedra que reconocí como «El Lanzón».

—¡Pobrecito! —dijo Diógenes—. Lo van a sacrificar al jaguar.

El ritual me extrañó mucho: no veía a la fiera ni llevaban cuchillos. Tampoco había altar. Sólo un grupo de sacerdotes dándole de beber a la víctima en unos cántaros de barro rojizo y un círculo de ceniza trazado en el suelo.

—Ahora es cuando tienes que ser más valiente, señor —resonó la voz de mi guía—. Este sacrificio que vas a ver no es como otros sacrificios. Esos hombres están tomando San Pedro y los sacerdotes ahorita van a llamar a los espíritus que le van a preparar el camino a Él. Recuerda, señor: nosotros también hemos tomado San Pedro y también vamos a ver a esos espíritus y ellos también nos van a ver a nosotros. Pero aquí dentro del circulito no nos va a pasar nada, señor.

Lo que ocurrió después me resulta inenarrable. Primero aparecieron unos monstruos semejantes a sapos y monos que chillaron alrededor de ese desgraciado infundiéndole un gran pavor. Algunos de ellos se acercaron amenazadoramente a nosotros, pero Diógenes los ahuyentó con un chorro lechoso que sacó de una de sus botellas.

—¡Fuera, mierdas! —gritó—. Esos bichos son los espíritus más mugrientos, señor. Son los que vienen primerito, primerito, porque se

comen el miedo de la gente y así es más fácil para los otros espíritus. Pero mi agüita de rocoto les hace quemar su culo.

Los ojos de la víctima se pusieron extáticos, y poco a poco fueron rodeándole figuras inverosímiles de brumosa entidad, que indudablemente fueron los modelos de la iconografía chavín. ¡Yo tenía razón!, pues con los sacerdotes se encontraba un hombre que iba dibujando en la tierra las horribles figuras que acudían al conjuro del San Pedro.

Vi a las «Mariposas Dentadas» arrebatarle al sacrificado la fuerza, el cabello y la juventud del rostro; al tenebroso «Lagarto del Obelisco» devorarle los sueños y sus ideales; a la «Medusa» llevándose sus pasiones y a los «Monstruos Andróginos» de las columnas del templo dejarlo sin deseos. Un negro cóndor se abatió sobre sus recuerdos y el demonio telúrico le succionó las angustias y las alegrías. Finalmente, la inconfundible figura del enano de la «Estela de Raimondi» lo privó de la voluntad. Curiosamente, el rostro desencajado de la víctima adquirió una expresión de paz y tranquilidad.

—¡Ahora sí, señor! —la voz de Diógenes sonaba alterada—. Estos ya han hecho su parte y ahorita vendrá Él para llevarse su alma pura. ¡No te voltees, señor!, ¡haz como yo!, ¡haz como los sacerdotes!, ¡tápate los ojos! Si lo miras, Él te atrapará.

Impulsado por el miedo me cubrí, mas mi mente científica siguió trabajando. ¿Cómo será la visión de los dioses?, me pregunté. Recordé que, por haber visto el rostro prohibido, muchos mortales recibieron grandes dones: Tiresias, San Pablo y Utnapistín. ¡Sí!, ese hombre no quería que yo conociera su secreto. Deseaba que no poseyera la fuerza divina. Lentamente giré la cabeza sin girar los ojos.

En el trayecto mi vista se cruzó con las figuras de Diógenes y los sacerdotes postrados de cara al suelo. Sólo el artista seguía dibujando con un rictus de espanto. Terminé de volverme y entonces lo vi.

Créeme que, a pesar de la visión, mis recuerdos no son del todo coherentes porque por unos segundos mis cinco sentidos se resumieron

en uno solo. No obstante, su mueca diabólica simulaba la carcajada del gato enfurecido, sus ojos eran como flamas y en su boca alcancé a divisar un abismo insondable. Pero su cuerpo, esas manchas sobre la piel amarilla, eran los rostros de los miles de hombres que le pertenecían. No estaban muertos, sino sumidos en una masa confusa y palpitante, en un éxtasis perpetuo. Fuera de Él todo era miedo y violencia, dentro de Él estaban la paz y la vida.

Intenté huir, y en mi carrera volví a ver los episodios de la historia y de mi infancia como si fueran una catarata de recuerdos caóticos. Cuando desperté estaba en mi cama del albergue, y Diógenes a mi lado. Me miraba con lástima y me dijo a modo de lacrimógeno reproche: «Yo te dije, señor. No lo mires, señor. Ahora ya te ha visto y va a venir a buscarte».

El sólo pensar que mi destino era compartir la trágica suerte de aquellos hombres me sobrecogió. A veces no termino de creerlo: pensar que me formé en el conocimiento de los mitos y que terminé cometiendo el mismo error de Orfeo y Guilgamesh. ¡Pero no me importa! Por lo menos me queda la satisfacción de que yo, Baldomero Denegri, he tenido mi propia iniciación heroica.

Después de lo que me ha ocurrido, tienes que decirles a U. A. y a S. G. que abandonen el «Proyecto Pachacámac», porque se trata de Él mismo. Por mi parte, no quiero prolongar más las cosas y deseo llegar de una vez al final de este asunto, así que tomaré el San Pedro y me enfrentaré a Él.

*Hasta siempre,
Baldomero*

Después de leer la carta por segunda vez, Mario y yo nos resistimos a creer que una fuerza milenaria podía haber atrapado a Denegri. De haber sido cierto todo aquello, se explicaban la vividez de sus clases, su degradación física y el progresivo deterioro de

sus facultades mentales; pero asumimos que todo formaba parte de los desvaríos de una mente enferma y decidimos echarle tierra a la vaina para no desencadenar nuevas habladurías. Al fin y al cabo, ¿acaso un loco con el talento de Baldomero no podía haber inventado una historia así?

Han pasado ya cinco años desde la muerte de Baldomero Denegri, y si ahora escribo estas líneas es impulsado por la angustia que me ha causado el último hallazgo de los trabajos de restauración en la huaca Juliana.

En el complejo A, en la zona de los adobitos tempranos de la cultura lima, los arqueólogos han descubierto un estrato considerablemente más antiguo. Todavía no tengo a la mano los resultados de las pruebas de radiocarbono, pero sospecho que pertenece al Primer Horizonte en la misma fase que Ancón y Garagay.

116 Se trata de una pequeña explanada circular en cuyo centro hay una escultura de barro y piedra que representa al jaguar. A los lados, tal vez a modo de ofrendas, fueron halladas varias vasijas con residuos de *Trichocereus Pachanoi*, el cacto alucinógeno del San Pedro. Curiosamente, la estatua tiene la forma de un cuchillo ceremonial que recuerda vagamente al «Lanzón» de chavín. Dicho descubrimiento no me inquietaría tanto, si la imagen no estuviera situada exactamente bajo el lugar donde se halló el cadáver de Denegri.

¿Cómo supo que estaba trazando un círculo sobre una figura sagrada?, ¿qué inefable fuerza le condujo hasta allí?, ¿o acaso debo pensar que todo fue una casualidad? De acuerdo con Eliade, el tiempo del mito describe un trazo circular de eterno retorno, y Baldomero debió ser alcanzado en algún punto de esa línea inexorable. Es la única explicación que puedo improvisar para justificar por qué después de más de tres mil años, la última víctima reclamada por el jaguar haya sido un excéntrico profesor universitario.

Desde entonces, cada vez que contemplo en el Museo Nacional la figura de la «Estela de Raimondi», siento la terrible sensación de saber que esa hierática sonrisa condujo a miles de hombres a un universo sellado por un tiempo mágico, a un espacio impenetrable para la ciencia y del cual Baldomero Denegri nunca regresará.

Fernando Iwasaki

Nació en Lima en 1961. Es autor de más de veinte títulos de diversos géneros, como las novelas *Neguijón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001); los ensayos *Nabokovia Peruviana* (2011), *Arte de introducir* (2011), *Republicanos* (2008), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El descubrimiento de España* (1996). También ha escrito crónicas, reunidas en *Una declaración de humor* (2012), *Sevilla, sin mapa* (2010), *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995). Entre sus libros de relatos tenemos: *España, aparta de mí estos premios* (2009), *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones peruanas* (1994), *A Troya, Helena* (1993) y *Tres noches de corbata* (1987). Es editor de la antología mexicana del cuento andaluz *Macondo boca arriba* (2006) y de *Papel Carbón* (2012), volumen que reúne los relatos que escribió a máquina entre 1983 y 1993. Con Jorge Volpi ha coeditado la edición comentada de los *Cuentos completos* (2009) de Edgar Allan Poe, y con Gustavo Guerrero ha preparado la antología francesa de relato hispanoamericano *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (2010).

HISTÓRICA. Vol. XI. N° 1. Julio de 1987

ALUCINÓGENOS Y RELIGIÓN

Aproximaciones hacia el arte Chavín¹

119

Fernando Iwasaki Cauti
Pontificia Universidad Católica del Perú

“Para nosotros, que nos acercamos al arte de Chavín sin conocer el idioma, las ideas religiosas o la mitología de los hombres que lo ejecutaron, el problema de lo que querían decir puede con justicia compararse con el de descifrar una escritura desconocida”.

JOHN ROWE

¹ Este artículo fue publicado en 1987 y se ha incluido en este número de Pie de Página de forma integral, respetando el estilo y la citación del autor.

La iconografía de los antiguos peruanos sigue siendo hasta hoy motivo de especulación y polémica en la historia del arte, a pesar de las investigaciones precursoras e importantes de Yacovleff (1932), Rowe (1973) y Donnan (1975, 1976 y 1978); no obstante, aún no contamos con trabajos que incorporen en un esquema general los resultados provenientes de los ensayos interpretativos regionales. Los estudios sobre religión andina, en cambio, han corrido una suerte diferente, y el interés que se ha creado alrededor de este tema se viene traduciendo en la publicación de una serie de obras importantes. Sin embargo, las investigaciones existentes sobre el vínculo Arte-Religión son escasas y casi desaparecen a medida que retrocedemos en el tiempo.

Se ha insistido mucho en la función cultista del arte, pero nosotros queremos centrarnos en el arte como expresión de una “experiencia religiosa”, resultante de las visiones extáticas provenientes del consumo de alucinógenos.

120

Las sociedades del Formativo Medio sentaron las bases de la estructura agraria andina a través del conocimiento y cultivo de las especies vegetales.

¿Cómo pudieron explicarse los sorprendentes efectos de algunas plantas psicoactivas que los ponían en comunicación con el mundo espiritual?, quizá fueron consideradas como la residencia de los dioses o como las divinidades mismas, pero lo cierto es que su uso abre una serie de interrogantes y posibilidades.

Por medio del presente artículo ensayaremos algunas hipótesis que vinculen los alucinógenos con el arte y la religión de los antiguos peruanos; pero decir esto equivale ya a confesar un margen de imperfección, de aproximación, y a aceptar los riesgos que implica todo acercamiento inicial a un tema. Hemos escogido a la cultura Chavín porque su iconografía nos revela que los primeros puntos de contacto entre el hombre andino y los alucinógenos de-

bieron llevarse a cabo en esa época, porque el Primer Horizonte se sitúa en el inicio del proceso de experimentación agrícola en los Andes y porque sus 1,300 años a.C. nos dan un amplio margen para especular sin ser constantemente conscientes de nuestros errores.

1. Alucinógenos y cultura: hipótesis de trabajo

La etnobotánica y la psicofarmacología son disciplinas recientes que buscan asociar los efectos psicoactivos de las plantas obtenidos en laboratorios, con los contextos culturales en los que esta relación se viene manifestando a través de los siglos. Las plantas que alteran las funciones normales de la mente y el cuerpo siempre han sido consideradas sagradas en las sociedades no industriales, y los alucinógenos han sido las “plantas de los dioses” por excelencia. Consecuentemente, estas disciplinas enfocan su atención en los orígenes de su uso y en los efectos que han tenido en el desarrollo de las sociedades. La historia de las religiones, por lo tanto, no puede permanecer ajena a todos estos descubrimientos, en la medida que el consumo de alucinógenos se vincula a una experiencia o concepción religiosa del mundo.

121

1. Antecedentes

Desde que los españoles desembarcaron en América fueron conscientes de una extraña costumbre indígena que posteriormente fue reconocida como un elemento indispensable de la religión y del ritual de los pobladores del Nuevo Mundo: la intoxicación extática con distintos enteógenos vegetales a los que los indios atribuían un poder sobrenatural y a los que los españoles asociaban con el

demonio. El visitador Ruiz de Alarcón señaló lo siguiente con relación a la intoxicación de los indios mexicanos por el consumo de hongos:

“...usan para eso un cierto tipo de setas pequeñas y así llegan a ver miles de visiones, especialmente serpientes. En su lengua llaman a estos hongos *teunamacatlh*, que significa “carne de Dios” o del Diablo, a quienes ellos adoran; de esta manera, con tal amarga vitualla, su cruel dios los respalda” (Ruiz de Alarcón 1892: 179).

122

Las campañas de extirpación de idolatrías proscribieron el consumo de hongos y otras bebidas “embriagantes”, pero pasaron muchos años para que los hongos volvieran a un primer plano en el área mesoamericana. Carl Sapper destacó en 1898 que los ídolos de piedra de varias zonas de Honduras, México y El Salvador no eran símbolos fálicos de algún culto de la fertilidad, sino representaciones de hongos del tipo *amanita muscaria* (Sapper 1898: 335). Hacia 1952 Gordon Wasson recopiló toda la documentación colonial y evidencias arqueológicas posibles, para realizar estudios sobre los hongos alucinógenos en México. Los resultados de esta búsqueda no se redujeron simplemente a la identificación de la *amanita muscaria* (*teunamacatlh*) y la *lophophora* (peyote) con los alucinógenos de los antiguos mexicanos, sino que encontró un culto moderno a los hongos entre los modernos mazatecos (Wasson 1980: 20-21).

Entusiasmado por estos descubrimientos, Wasson partió hacia Grecia para tratar de establecer algunas relaciones entre los alucinógenos y la antigua religión helena, identificando al Cornezuelo (*claviceps*) con la espiga que Deméter entregara a Triptólemo y de la cual se destilaba la bebida con la que se hacían las libaciones en los misterios eleusinos (Ruck 1980: 79). Posteriormente esta-

bleció el carácter enteógeno (no alcohólico) del vino de las festividades báquicas, el cual surgía de la fermentación de un hongo diluido en la bebida, y la relación Dionisio-Ambrosía, similar a la hindú *Agni-Soma*, le sugirió a Wasson un análisis similar para la sociedad hindú².

En los himnos médicos *Soma* es, al mismo tiempo, un dios, una planta y el jugo de esa planta. Su identidad alucinógena está fuera de toda duda puesto que la totalidad de la práctica mística de la India, a partir de los *Upanishads* y a través de los métodos del yoga, se reduce a reemplazar la visión conferida por la planta del *soma*. Wasson identificó al *soma* con el *amanita muscaria* y descifró del himno védico las dos formas de su consumo: directamente y a través de la orina³.

Investigaciones posteriores han seguido las huellas precursoras de Wasson, determinando el uso que las sociedades arcaicas y tradicionales le han dado a los enteógenos de origen vegetal. Para los tres casos mencionados (México, Grecia e India) ya existen es-

123

2 Según las creencias de los antiguos griegos e hindúes, los hongos no se reproducían por semillas ya que eran engendrados por los rayos que caían sobre la tierra. De acuerdo con los Himnos Védicos, *Agni*, el dios de la iluminación mística y el fuego sagrado, que también era identificado como *Soma*, fue creado cuando el padre dios Indra lanzó un relámpago hacia la tierra. Por otro lado, *Dionisio*, el dios griego de la iluminación mística, nació del mismo modo cuando su padre el dios *Zeus* le lanzó un relámpago a la diosa-tierra *Semele*.

3 En el libro IX del Rig Veda se puede leer una invocación al dios Indra que dice: "Como un ciervo sediento, ven aquí a beber/Bebe todo el soma que quieras/Orinándolo día tras día; oh, generoso/Has asumido tu más poderosa fuerza". Posteriormente se puede leer otro verso que reza: "Los grandes dioses orinan juntos el soma encantador". Durante mucho tiempo no se encontró explicación alguna para estos versos, pero Wasson parece haberlos aclarado al relacionarlos con las dos formas conocidas de intoxicarse que aún conservan los paleosiberios llamados *korjacs*: la primera consistía simplemente en tomarse el jugo de los hongos exprimido entre tablas y mezclado con leche o coágulos. Las índoles alucinógenas que contenían pasaban al estómago, pero muchas más pasaban a los riñones y más tarde salían por la orina conservando sus propiedades psicoactivas. Este procedimiento no nos debe parecer extraño, pues también en una excoriación de Zaratustra, en el *Gatha del Avesta*, *Yasna* 48:10 se dice: "¿Cuándo (oh, Mazdah) suprimirás la orina de esta ebriedad con la que los sacerdotes malévolamente engañan al pueblo?".

tudios que vinculan sus representaciones artístico-religiosas con los estados misticomiméticos producidos por las plantas psicoactivas. Son estos antecedentes los que nos motivan entonces, a encontrarles un paralelo en los Andes.

2. Los alucinógenos en el mundo andino

Las plantas psicotáxicas no pasaron inadvertidas entre los antiguos peruanos y su uso se remonta a los períodos más tempranos de nuestro desarrollo cultural.

En Huaca Prieta Junius Bird encontró la parafernalia del inhalante alucinógeno más antigua de América: una bandeja de huesos y tubos de aproximadamente 1,600 años a.C. (Bird 1962: 196 y 1963: 29-34). Incluso, en la yuxtaposición de pájaros y mamíferos que conforman su decorado, alguno ha creído ver la representación de una visión extática (Furst 1980: 264).

Lumbreras excavó en 1972 en la zona denominada “atrio del lanzón” y puso al descubierto una estela de significativa importancia, puesto que viene a ser la representación más temprana del cacto alucinógeno del San Pedro (*trichocereus pachanoi*) (Lumbreras 1977: 23).

Marlene Dobkins (1975-1976 y 1977) ha señalado ya la representación de alucinógenos y visiones extáticas en el arte de Moche y Nasca, y sus hipótesis aparecen conformadas por las investigaciones de Anne Marie Hocquenghem (1977). Al parecer, la presencia constante de los enteógenos vegetales en el arte de las culturas preincaicas contribuye a aceptar su consumo y uso por los antiguos peruanos.

Hay evidencias del empleo de alucinógenos entre los incas, pero las informaciones coloniales son más explícitas en este

aspecto. Una fuente eclesiástica que no hemos podido identificar afirma que los indios peruanos:

“...tomaban una bebida llamada achuma, un agua que preparan con la savia de unos cactus delgados y lisos y como es muy fuerte, después de tomarla pierden el juicio y quedan privados de los sentidos, tienen visiones en las que se les aparece el diablo” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 154).

Es posible que los hombres andinos mezclaran con la chicha algún alucinógeno, tal como los antiguos griegos lo hacían con el vino. La hipótesis nos es sugerida por los escritos de Arraiga, quien afirmaba que:

“En los llanos desde Chancay abajo, la chicha que ofrecen a las guacas se llama yale, y se hace de zora mezclada con maíz maseado y le echan polvos de *espingo*; hácenla muy fuerte y espesa, y después de haber echado sobre la guaca lo que les parece, beben las demás los hechiceros y los vuelve como locos” (Arriaga 1968: 209, el subrayado es nuestro).

125

El mismo Arraiga nos dirá algo acerca del *espingo* y de otro producto llamado aut:

“Espingo es una frutilla seca, al modo de unas almendras redondillas, de muy vehemente olor, aunque no muy bueno. Traerle de los Chechapoyas... y lo compran muy caro... Y el señor arzobispo pasado prohibió so pena de excomunión, que no se vendiese a los indios, porque supo que era ordinaria afrenta para las guacas... Aut es otra frutilla, también seca, no muy diversa del *espingo*, que también traen de hacia las Chechapoyas, y dicen que es medicinal, como el *espingo*” (Arriaga 1968: 211).

Por la descripción del fruto y el lugar de procedencia, el espingo y el aut deben corresponder con la *brunfelsia* y la *brugmansia*, poderosos alucinógenos amazónicos. Ahora bien, no debe llamar la atención la prohibición arzobispal de la venta de los enteógenos, ya que, como en México, la iglesia reprimió al cacto del San Pedro como lo había hecho con el peyote y el teunamacathl:

Esta es la planta con la que el diablo engaña a los indios... en su paganismo, la usan para sus supersticiones... aquellos que la beben pierden la conciencia y quedan como muertos; incluso se ha visto que algunos mueren a causa del enfriamiento que produce en el cerebro. Transportados por la bebida, los indios sueñan en mil absurdos y los creen como si fuesen realidad” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 154).

126

A principios del siglo XVIII, una de las expediciones científicas que los borbones enviaron al Perú informó lo siguiente sobre el culto a un “árbol- hongo” que los indios mantenían en la amazonía:

“...mezclan los hongos que crecen en los árboles caídos con una especie de película rojiza que por lo regular se adhiere a los troncos podridos. La película es muy picosa. Cualquier persona que pruebe esta preparación caerá infaliblemente bajos sus efectos después de tres tragos, ya que es muy fuerte o, mejor dicho, sumamente tóxica” (citado por Evans Schultes y Hofman 1982: 152).

El científico francés La Condamine menciona el uso de la *brugmansia* entre los omaguas del Maratón y Von Humboldt también la describe entre los rituales de las tribus amazónicas, pero en 1846 un viajero describió la intoxicación por *brugmansia* en un indígena de la sierra oriental:

“...cayó en un pesado estupor, fijó sus ojos inexpresivos en el suelo, su boca permaneció convulsivamente cerrada y las fosas nasales se dilataron. Después de un cuarto de hora sus ojos empezaron a girar, brotó espuma de su boca y todo su cuerpo fue presa de terribles convulsiones. Una vez que pasaron estos síntomas violentos, siguió un profundo sueño que duró varias horas; cuando el sujeto se recobró, relató las particularidades de la visita que hizo a sus antepasados” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 129).

Aun en el Perú contemporáneo los alucinógenos siguen teniendo una gran importancia entre las sociedades tradicionales tal como lo demuestran los estudios de Marlene Dobkins sobre el ayahuasca (1972) o la reciente publicación de Chiappe, Lemlij y Millones (1985).

A modo de conclusión de este recuento del uso de enteógenos vegetales en el Perú, quisiéramos mencionar algunos de los alucinógenos más importantes del área andina como el San Pedro (*trichocereus pachanoi*), Ayahuasca (*banisteriopsis caapi*), Chiricaspi (*brunfelsia*), Yato (*virola*), Huaccacachu (*brugmansia*), Uva Camarona (*gaultheria*) y la Huillca (*anadenanthera colubrina*).

127

3. Principales efectos del consumo de alucinógenos

Los psicodislépticos vegetales son complejas fábricas químicas. Algunos de ellos contienen compuestos químicos capaces de provocar alucinaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas, o de causar psicosis artificiales que, como ya hemos hecho mención, han sido conocidas y empleadas por el hombre desde sus primeras experiencias con la vegetación ambiental. No es de extrañar, pues, que hayan jugado un papel importante en los ritos

religiosos de las antiguas civilizaciones, y que sean aún motivo de veneración y temor, como elementos sagrados para personas que siguen viviendo en culturas menos desarrolladas, y en relación a tradiciones y modos de vida ancestrales.

Uno de los “estados alternos” más comunes originados por los alucinógenos es un efecto subjetivo denominado “efecto eco-somático”, que consiste en un desdoblamiento de la personalidad, un cisma entre el cuerpo y la mente (Green 1968: 11). El “vuelo extático” ha sido definido por Eliade como un signo de la decadencia humana, como una nostalgia de los tiempos primordiales:

“El vuelo mágico es la manifestación simultánea del éxtasis y de la autonomía del alma. Esto explica que semejante mito aparezca en conjuntos culturales tan distintos: hechicería, mitología del sueño, cultos solares y apoteosis imperiales, técnicas del éxtasis, simbolismo funerario, etc. Está asimismo relacionado con el simbolismo de la ascensión. Este mito del alma contiene en germen toda una metafísica de la autonomía y de la libertad espirituales del hombre: en él es donde hay que buscar el punto de partida de las primeras especulaciones sobre el voluntario abandono del cuerpo, la omnipotencia del intelecto y la inmortalidad del alma humana” (Eliade 1976: 368).

De acuerdo con Eliade, el simbolismo del vuelo es mucho más complejo de lo que a simple vista parece. En la mitología andina, por ejemplo, hay múltiples casos de personajes que “vuelan”, pero los contextos en los que estos acontecimientos se produjeron hacen variar la estructura simbólica de los mitos⁴. No obstante, es posible encontrar ejemplos de “vuelos” en estados psíquedélicos.

⁴ Ayar Cachi y Naymlap son dos personajes que también “vuelan” dentro de la mitología andina (Cieza 1967 y Cabello Valboa 1951), pero sus “vuelos” estuvieron vinculados al simbolismo de fundación solar y al simbolismo de la ascensión, respectivamente.

No queremos entrar en la polémica sobre si hubo o no chamanismo en los Andes prehispánicos (Rowe 1946: 300-314, Hocquenghem 1977: 123-130 y Cock 1983: 135), pero de una cosa estamos seguros: el empleo de alucinógenos en contextos religiosos debió requerir de algún especialista en estos menesteres. De ahí que Polo de Ondegardo afirmara que:

“Otro género de hechizeros auía entre los Indios, permitidos por los Yngas en cierta manera, que son como brujos. Que toman la figura que quieren y *van por el ayre* en breve tiempo, mucho camino y ven lo que pasa” (Polo 1916: 29, el subrayado es nuestro).

Estos especialistas “voladores” muy bien podían haber debido su poder al “efecto ecosomático” de algún alucinógeno, y en virtud de ese poder se explica la tolerancia del estado incaico. Es más, algunas fuentes precisan que los soberanos del Cusco llegaron a servirse de estos individuos. Fue el caso de la conquista de las islas de Auachumbi y Niñachumbi por Túpac Yupanqui, quien se enteró de su existencia gracias a la información de unos mercaderes:

“Y para hacer más información, y como no era negocio que dondequiera se podía informar dél, llamó a un hombre que traía consigo en las conquistas, llamado Antarqui, el cual todos éstos afirman que era gran nigromántico, tanto que volaba por los aires. Al cual preguntó Topa Inga si lo que los mercaderes marinos decían de las islas era verdad. Antarqui le respondió, después de haberlo pensado bien, que era verdad lo que decían, y qué! iría primero allá. Y así dicen que fué por sus artes, y tanteó el camino y vido las islas, gente y riqueza dellas, y tornando dió certidumbre de todo Topa Inga” (Sarmiento 1942: 123).

El segundo de los efectos psicoactivos que nos interesan de los enteógenos es el de ver visiones o alucinaciones. Al respecto es importante hacer algunas precisiones. El contexto y los propósitos por los que las sociedades tradicionales y las industrializadas emplean sustancias químicas capaces de activar estados alternos de conciencia son muy distintos, como lo son las actitudes con que se toman esas drogas y sus efectos. Para las sociedades arcaicas las plantas psicotrópicas son sagradas y mágicas, en la medida que permiten el acceso a otros planos de la experiencia sagrada:

130

“La experiencia del trance extático o de estados verdaderamente alterados, generados por alcaloides naturales, y su contenido culturalmente condicionado, así como la interpretación subsecuente, son plenamente compatibles con los sistemas filosófico-religiosos tradicionales que valoran e incluso alientan los caminos individuales hacia poderes sobrenaturales y hacia una confrontación personal con ellos, como quiera que se les conciba o se les nombre” (Furst 1980: 41).

Ahora bien, el carácter de estas visiones está en relación con el contexto cultural de las distintas sociedades. Resulta impensable que un hombre andino haya alucinado con elefantes o rinocerontes, pero no es descabellado suponer que sí lo haya hecho con los grandes felinos, serpientes y aves de rapiña del área andina. Estas imágenes, al provenir del inconsciente colectivo, sugieren una relación bioquímica con lo que Jung denominó arquetipos (Furst 1980: 101); sobre todo porque la harmalina, la mescalina y otros alcaloides, son poderosos psicoactivos cerebrales:

“La manifestación psíquica del espíritu demuestra que tiene una naturaleza *arquetípica*, es decir, que el fenómeno, que de-

nominamos espíritu, se funda en la existencia de una imagen original, autónoma, que, en forma preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal” (Jung 1981: 19).

De acuerdo con lo anterior, si las imágenes arquetípicas de los estados alternos están relacionados a contextos culturales concretos, entonces no podemos plantear una generalización como sí lo hicimos con el “efecto eco-somático”. Es más, el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, por lo que al concienciarse y ser percibido puede cambiar de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung 1984: 11). Por lo tanto, más allá de dejar establecida la relación contexto-arquetipo-alucinación, no podemos proseguir en las características generales de estas visiones. Sin embargo, las experiencias personales de algunos investigadores y los resultados obtenidos en laboratorios con miles de individuos, permiten ensayar otra vía.

Al parecer, un efecto que es general a todo consumo de alucinógenos es la “geometrización” de las visiones (Masters 1966). Esto se debe a que las formas geométricas son un síntoma común de desoxigenación cerebral a causa del consumo de los enteógenos y que puede ser compartido hasta por los alcohólicos (Graves 1980: 125). Por otro lado, los dibujos de los pacientes sometidos a tratamiento con alucinógenos, corroborar estas afirmaciones (Evans Schultes y Hofmann 1982: 176-181). Por lo tanto, ¿el arte geométrico de los antiguos peruanos no pudo haber estado relacionado con alguno de estos estados alternos?

II. Alucinógenos y religión: el arte Chavín

La presentación de un estado de la cuestión de los estudios de alucinógenos aplicados a las culturas era imprescindible para introducirnos al arte Chavín, sobre todo para sustentar nuestras hipótesis y establecer las líneas de análisis. Sabemos de la existencia de un trabajo precursor sobre este mismo punto, pero no hemos tenido acceso a él⁵. De todas formas, la omisión no es una disculpa.

1. El arte Chavín y sus niveles de significación

132

De acuerdo al modelo propuesto por Panofsky, los contenidos temáticos o niveles de significación de toda obra de arte pueden ser divididos de la siguiente manera: *significación primaria*, que es la identificación de las formas puras (líneas, color, volumen y materiales), la representación de objetos naturales (seres humanos, animales, plantas, instrumentos, etc.) y la relación de estos objetos en un hecho concreto; es decir, el dominio de los motivos artísticos en sus connotaciones fácticas y expresivas. En segundo lugar, tenemos la *significación secundaria*, que se diferencia del anterior en que no es sensible sino inteligible, ya que se aparta del mundo práctico de los objetos y las acciones para introducirnos en el mundo de las tradiciones y costumbres de una determinada civilización; por lo tanto, se basa en las imágenes, mitos y alegorías que le son comunes a una sociedad. Finalmente está el nivel de *significación intrínseca*, que al basarse en valores simbólicos, requiere

5 Alana CORDY COLLINS: "Chavin art: Its Shamanic/Hallucinogenic Origins", in *Pre-Colombian Art History*, Peek Publications, Palo Alto, California, pp. 353- 362.

para su comprensión algo más que el conocimiento de los temas o conceptos específicos, pues en él subyacen los principios que rigieron la elección y representación de los motivos y su temática (Panofsky 1984: 13-26).

Dicho de otro modo, el *significado intrínseco* le es esencial a la obra de arte porque los otros dos, el *primario* (natural) y el *secundario* (convencional), pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría decir que actúa como un principio unificador que sustenta y explica la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la manera en que el hecho visible toma forma. El *significado intrínseco* está tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes, como los anteriores por debajo de la misma.

Pues bien, cada vez que se ha intentado un análisis del arte Chavín, se ha hecho a partir de los dos primeros niveles de significación, lo que resulta absurdo, pues aislada de su significado *intrínseco* la unidad de la obra de arte resulta incoherente. De ahí que abunden las interpretaciones etnocéntricas y simplistas del arte chavinoide, como el de la existencia de un culto al felino o al jaguar. No podemos concluir nada semejante si es que no poseemos datos históricos de la vida de estos hombres, sin conocer su lengua o sus códigos de lenguaje y desconociendo sus tradiciones míticas. Casi se podría decir que sin conocimiento de los significados *primarios* y *secundarios* nunca entenderemos el significado *intrínseco* del arte Chavín⁶.

⁶ No es el caso de Moche, por ejemplo. La subsistencia de la lengua muchic hasta entrada la colonia y la existencia de millares de piezas de cerámica, han permitido a Berezkin (1981) y a Hocquenghem (1979) un análisis más completo en los distintos niveles de significación. Las investigaciones de Luis Jaime Castillo de la especialidad de Arqueología de la Universidad Católica del Perú, son otra muestra de las diferencias que ofrece el estudio de la iconografía Moche con respecto a la de Chavín. Castillo puede interpretar el simbolismo expresado en un solo ceramio moche, en función de las informaciones obtenidas de la evaluación de miles de especímenes por parte de otros especialistas.

No obstante, es posible ensayar nuevas vías de interpretación desde una perspectiva diferente. La historia del arte americano ha sido analizada siempre desde las categorías creadas por el estudio del arte europeo; consecuentemente, dentro de la tradición artístico-cultural de occidente es posible avanzar desde los niveles de significación *primarios* hasta los *intrínsecos*. Pero en el área andina, donde gran parte de nuestro acervo cultural se ha perdido, ¿por qué no intentar un análisis partiendo del nivel *intrínseco*? Evidentemente no lograremos reconstruir jamás el contexto cultural del llamado primer horizonte, pero ya que se nos ha cerrado el camino de interpretación convencional, bien podemos tratar de hacer algunas precisiones dentro de las limitaciones exculpatorias del ensayo.

134

John Rowe, siguiendo la línea de análisis artístico tratada por Panofsky, intentó descifrar el significado del arte Chavín, pero la ausencia del contexto cultural al que hemos hecho mención le impidió llegar muy lejos. Fue por ello que Rowe suplió hábilmente esas carencias, asimilando el arte Chavín a los *kenningar* (metáforas) de la poesía de Islandia:

“El arte Chavín es fundamentalmente representativo, pero su sentido representativo queda oscurecido por las convenciones que rigen el estilo Chavín y, en muchos casos, por el hecho de que los detalles representativos no se representan directamente sino de una manera figurada o metafórica” (Rowe 1973: 257).

De acuerdo al modelo de Rowe, cada elemento iconográfico Chavín que no tenga un referente natural inmediato sería un *kenningar* (seres antropomorfos, boca felínica, garras, etc.), de donde volvemos al punto de partida puesto que no se trató de un arte secular, sino de un arte eminentemente sagrado.

La propuesta de una iconografía chavinoide a modo de *kenningar* es impropio⁷; no obstante, tuvo el mérito de haber sido el primer intento serio de abordar el significado del arte Chavín. Para el estudio del arte precolombiano se hace cada vez más urgente tener en cuenta los parámetros planteados por Patricia Lyon:

“Pero si el deseo es de comprender las antiguas culturas andinas, tenemos que obrar con cuidado y seriedad. Tenemos que ubicar el arte en su espacio y tiempo e interpretar la simbología en sus propios términos, tanto naturales como culturales, utilizando una muestra bastante amplia para cualquier propósito. Una vez lograda una comprensión de las religiones antiguas, podremos emprender el examen de sus aportes a las religiones andinas del siglo XVI” (Lyon 1983: 171).

En el caso de Chavín, resulta muy difícil cumplir con todas esas especificaciones y por eso hemos propuesto un camino inverso: partiremos de los valores simbólicos hacia sus manifestaciones formales e inteligibles.

135

2. El simbolismo chavinoide

Cassirer concibe el espacio como una dualidad entre lo perceptivo y lo simbólico (Cassirer 1982: 73), por su parte Mircea Eliade lo reducirá a la dicotomía entre el espacio sagrado y el profano (Eliade

⁷ Los *kenningar* no eran estrictamente metáforas, sino complicados mecanismos retóricos que en grandes cantidades permitían salvar las dificultades de una métrica rigurosa, muy exigente de aliteración y rima interior. Esas equivalencias (*kenningar*) se empleaban de manera incoherente porque retenerlas y aplicarlas sin repetirse era el ideal de la primitiva literatura de Islandia (Borges 1981: 48). Dicho modelo estaría en contradicción con lo que el mismo Rowe predica, pues al lado de la simetría Rowe advierte que es una constante en el arte de Chavín: “...la repetición de detalles o aún de figuras completas en fila” (Rowe 1973: 258).

1979: 25); en cualquier caso, ambas interpretaciones coinciden en la concepción no homogénea del espacio. El hombre de las sociedades arcaicas, por tanto, tomó conciencia de sí en un mundo abierto y rico en significación. Pues bien, el arte y los mitos se encuentran en el trance entre estos dos espacios. Así como el arte abstrae de la naturaleza aquellas partes que, debidamente organizadas, pueden sustituir al todo y ordenar el universo cultural de las sociedades; así también el mito le da un fundamento ontológico al mundo y arraiga al hombre en lo real, que es lo sagrado por excelencia. En función de estas categorías es que trataremos de analizar el simbolismo de la cultural Chavín.

A simple vista el simbolismo dominante en el arte Chavín es el teriomorfo o simbolismo animal:

136

“La figura animal denota, precisamente, que el contenido y las funciones de que se trata se encuentran todavía en un campo extrahumano, es decir, fuera de la conciencia humana y por lo tanto forman parte, por un lado, de lo demoniaco sobrehumano, y por el otro de lo animal infrahumano” (Jung 1981: 33).

De lo anterior podemos imaginarnos por qué surgió la combinación de los motivos antropomorfos con los zoomorfos (sobre lo que insistiremos más adelante), pero la pregunta inicial sigue sin respuesta: ¿por qué en el arte Chavín predomina el simbolismo animal?

Para Eliade hay una solidaridad mística entre el hombre y los animales; en virtud de esta solidaridad ciertos seres humanos pueden convertirse en animales, comprender su lengua o compartir con ellos sus poderes ocultos. Participar del modo de ser de los animales, entonces, es restablecer la situación que existió *in illo tempore*, en los tiempos místicos, cuando aún no se

había consumado la ruptura entre el hombre y el mundo animal (Eliade 1976: 92).

La mitología andina nos ofrece múltiples ejemplos de esta solidaridad mística: animales fueron quienes juraron a Cuniraya en la búsqueda de Cavillaca en los mitos de Huarochirí (Ávila 1975: 28-30); Pacharicue era un adivino que ejercía su oficio consultando con las arañas e insectos (Arriaga 1968: 206); el zorro aparece vinculado al origen del maíz en varias narraciones populares andinas (Arguedas 1970); Yanaraman era el señor de los animales en los Andes centrales y fue a su vez criado por pastores (Pease 1982: 165); el pájaro Inti fue el ave que los hermanos Ayar sacaron del Tampusutoco y que según los mitos instruyó a Mayta Cápac en las artes de la política (Sarmiento 1942: 67) y, finalmente, entre los antiguos checras existía la creencia de que los perros transportaban a las almas hacia su destino final (Iwasaki 1984: 84).

Por lo tanto, si en las narraciones míticas los animales se comportan en forma humana, hablan un idioma humano y demuestran una inteligencia y un conocimiento superiores a los del hombre, entonces se puede afirmar que el arquetipo del espíritu está representado por la figura de un animal (Jung 1981: 34).

Al concebir el espacio como una realidad no homogénea, el hombre arcaico establecía en la naturaleza una serie de jerarquías que después proyectaba en su sistema simbólico-cultural. Los animales, por lo tanto, no escapaban a esta regla:

“En el pueblo precolombino, los hombres se relacionaron a las especies animales *qua* especies en términos de atributos o cualidades. Al mismo tiempo, hay creencias generalizadas, que en la naturaleza existen jerarquías paralelas entre los hombres y las especies de animales. Así como hay distinciones espirituales entre los hombres, también hay distinciones entre las cualidades espirituales de los animales” (Dobkins 1975-1976: 94).

Estos paralelos y distinciones no pasaron desapercibidos en el arte precolombino y aún se puede apreciar en la iconografía moche la estratificación social en función de un simbolismo animal:

“El arte primitivo es, en gran parte, una consecuencia de la creencia en la fuerza mágica de la imagen. La elección de los sujetos depende no tanto del sentimiento estético del artista, cuanto del papel que desempeña el modelo de su ideología” (Yacovleff 1932: 43).

138

Si el simbolismo dominante en el estilo Chavín fue el simbolismo animal, a la luz de los elementos anteriores estamos en una inmejorable posibilidad de situarlo en contextos más precisos. No caeremos en simplezas como atribuir un culto zoomórfico a esta cultura, que dicho sea de paso se presenta como la tentación más evidente; antes bien, trataremos de encontrarle un sentido a este conjunto de valores simbólicos en el ánimo social. Sólo intentando definir el *significado intrínseco* del arte Chavín es que podremos comprender sus motivos y proporcionarles un referente a sus composiciones iconográficas.

3. Alucinógenos y Arquetipos

Nada o casi nada es lo que sabemos de la religión, los mitos y los ritos de la sociedad que se organizó en torno al templo de Chavín de Huantar. Los mismos cronistas españoles no obtuvieron testimonios claros sobre el templo de la memoria oral de sus informantes:

“Otros cuentan y lo tienen por más cierto, que no es esto si no que antiguamente muchos tiempos antes que los lngas reynas-

sen, ouo en aquellas partes hombres a manera de gigantes tan crescidos como lo mostravan las figuras que estavan esculpidas en las piedras: y que con el tiempo y con la guerra grande que tuvieron con los que agora son señores de aquellos campos se disminuyeron y perdieron, sin aver quedado dellos otra memoria que las piedras y cimiento que he contado” (Cieza 1984: 239-240).

Ahora bien, sabedores de las representaciones del cacto del San Pedro en el arte de Chavín, nosotros partimos del supuesto que en las liturgias y ritos de esta cultura el consumo de dicho alucinógeno debió ocupar un lugar preponderante; sobre todo por la posibilidad de haber sido una vía de acceso al mundo espiritual:

“Lo santo tiene que tener una figura, tiene que ser ‘sucédible’, que ser espacial, temporal, visible o audible. Más sencillamente, lo santo tiene que ‘suceder’. Este ‘suceder’ no es nunca ni de ninguna manera el simple acontecer dado. En lo dado tienen que mostrarse de inmediato las posibilidades” (Van der Leeuw 1975: 431).

139

Los alucinógenos deben ser entendidos entonces, como un medio que pudo haber hecho tangible ese “suceder”. Ya se ha mencionado cómo una de las características del trance extático es la de “ver” entidades íntimamente vinculadas con los arquetipos del inconsciente colectivo, y que en las sociedades arcaicas dichos símbolos vienen a ser la expresión de “lo sagrado común” y se les reconoce como tales. En el culto comunitario los símbolos cobran vida y pueden representar actos de confianza, de adoración, de alabanza y de afirmación común frente a la divinidad:

“...el símbolo prolonga la dialéctica de la hierofanía: todo lo que no está directamente consagrado por una hierofanía se convierte en sagrado por el hecho de participar de un símbolo” (Eliade 1974 t. II: 235).

Los símbolos provenientes de las visiones del estado extático-hierofante pudieron haber sido llevados a las representaciones artísticas, pero sólo demostrando su relación con el universo religioso es que tendrá sentido esta afirmación.

El primer elemento simbólico-iconográfico que se nos presenta es el del felino, tradicionalmente asociado al jaguar:

“El felino que los artistas tuvieron en su mente fue probablemente el jaguar, un animal legendario en toda la América Tropical por su valor y fuerza, porque la mayoría de figuras felínicas completas que aparecen en el arte de Chavín tienen las marcas en el pelaje que son características del jaguar” (Rowe 1973: 262).

140

La identidad del felino podría quedar en entredicho en la medida en que se ha demostrado que la casi totalidad de representaciones felínicas del área andina corresponden no a una, sino a varias especies de félidos (Lyon 1983: 164); pero hasta ahora hay un consenso sobre la presencia del jaguar en el arte chavinoide.

Otra constante iconográfica viene a ser la de las aves de rapiña:

“Las formas naturales más frecuentes en el arte de Chavín son aves que pueden identificarse como águilas y halcones. Los rasgos que permiten esta identificación son los pies fuertes de aves de rapiña, el pico corto y encorvado con una cara prominente encima que contiene las ventanas de la nariz” (Rowe 1973: 265).

Definitivamente aparecen otros seres zoomorfos en los trabajos de piedra, cerámica y tela; pero las representaciones de otros animales como figuras principales son muy escasas en las composiciones de estilo Chavín (Rowe 1973: 265 y Olsen 1977: 39). Se podría decir por tanto, que las falcónidas y los felinos acaparan la casi totalidad de la iconografía Chavín.

Ahora bien, estudios etnográficos revelan la importancia que debieron haber tenido y tienen los “espíritus auxiliares” animales en las sociedades arcaicas y tradicionales (Eliade 1976: 87-93). En América el espíritu animal ha sido definido como el *nagual*, mediante el cual una o más especies determinadas establecen una relación con la personalidad de una sociedad en contextos estrictamente religiosos (Dobkins 1977: 202). En virtud de su carácter predador, fuerza y fiereza, el *nagual* en el espacio andino se habría asimilado a los grandes felinos y a las aves de rapiña (Dobkins 1977: 101), constantemente presentes, como hemos visto, en el arte y la iconografía Chavín.

Anteriormente mencionamos cómo el simbolismo animal estaba vinculado a una nostalgia por los orígenes y a una situación de comunión con los animales cuando el tiempo era perfecto. ¿Cómo pudo el hombre reactualizar esos mitos y contemporizar su situación con lo que ocurrió *in illo tempore*? Nos inclinamos a pensar que los alucinógenos ofrecieron la posibilidad de ingresar al tiempo del mito y restaurar el cosmos inicial:

En el principio, o sea en los tiempos míticos, el hombre vivía en paz con los animales y entendía su lengua. Sólo después de una catástrofe primordial, comparable a la “caída” de la tradición bíblica, el hombre se volvió lo que es hoy: mortal, sexuado, obligado a trabajar para alimentarse y en conflicto con los animales. Al prepararse al éxtasis y durante este éxtasis, el chamán suprime la condición humana actual y reencuentra, provisionalmente, la

situación inicial. La amistad con los animales, el conocimiento de su lengua, la transformación en animal, son otros tantos signos de que el chamán ha reintegrado la situación ‘paradisiaca’ perdida en el albor de los tiempos” (Eliade 1976: 95).

De acuerdo a lo anterior el éxtasis no sólo permitía el reencuentro con el *naqual* (animal familiar o espíritu protector), sino que dentro de esos estados alternos el hombre podía adoptar su forma y adquirir sus poderes. Diversos estudios antropológicos avalan las “transformaciones” de ciertos especialistas religiosos en aves de rapiña (Langdon 1981: 107) o en jaguares dentro del área andina:

“Es, en realidad, un fenómeno común del chamanismo sudamericano que los chamanes son estrechamente identificados con el jaguar, hasta el punto en que casi en ninguna parte el jaguar es considerado simplemente un animal, aunque fuese un animal especialmente poderoso, sino sobrenatural, frecuentemente visto como la reencarnación de chamanes vivos o muertos, que contiene sus almas y que hace el bien o el mal según la disposición de su forma humana” (Furst 1980: 99).

142

La transformación hombre-felino u hombre-pájaro —estrechamente vinculada al trance extático— corresponde a una operación producida en la simbología del espíritu que bien pudo haber sido estimulada por efecto de algún psicoactivo vegetal. Los felinos y aves antropomorfizados del arte Chavín, por lo tanto, pudieron haber sido el correlato plástico de una experiencia religiosa en la que el consumo de alucinógenos ocupaba un lugar importante.

Por otro lado, fuera de los arquetipos míticos, las visiones extáticas también se presentaban bajo la apariencia de formas geométricas. ¿Podemos encontrar alguna relación entre estas visiones y el arte Chavín? Para introducirnos al tema partiremos de una afirmación de Rowe:

“La reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas dio como resultado la representación de los rasgos anatómicos por motivos más bien geométricos” (Rowe 1973: 259).

Según Lumbreras, el predominio de las formas geométricas en el arte de Chavín se debe a su diseño de base estructural textil:

Por sus características de construcción, el tejido favorece un tratamiento simétrico de las imágenes, bilateral o radial, dentro de un diseño desarrollado a base de líneas rectas y ángulos, que en última instancia reflejan la dirección de las tramas y las urdimbres que constituyen la base estructural de un tejido” (Lumbreras 1978: 14).

Al argumento anterior pensamos que podría sumársele el carácter geométrico de las visiones, pero somos enfáticos al señalar que en ninguno de los dos casos se trata de demostrar un origen tecnomorfo o alucinógeno de las divinidades que aparecen representadas en las manifestaciones del arte chavinoide. Estas —como ya lo hemos subrayado— estaban vinculadas a un contexto cultural y religioso, susceptible de ser tangible por medio de los enteógenos.

Sea cual haya sido el patrón del diseño geométrico, lo cierto es que en el dominio de la significación *primaria* evolucionó prontamente hasta adquirir rasgos definidos y una estructura convencional dentro de un estilo propio. De esta manera el arte Chavín aparece regido por:

“...la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas. La simetría es esencialmente bilateral con referencia a un eje vertical. Existen dibujos en el arte Chavín

cuyas dos mitades son exactamente iguales, pero con más frecuencia hay alguna diferencia entre las dos. Parece que la cosa importante es el equilibrio del dibujo” (Rowe 1973: 257).

Encontrarles a las características anteriores un fundamento en la visión extática resultaría descabellado, pues la estructura del diseño Chavín debió estar regida por principios más ligados a la esfera de la *significación primaria* que a los de la *intrínseca*. Como tales, merecen un estudio formal y conciso⁸.

A lo largo de esta exposición hemos tratado de ser cautos en cuanto a las vinculaciones que podrían establecerse entre el consumo de alucinógenos y el arte de la cultura Chavín. No queremos seguir proponiendo analogías que puedan resultar excesivamente forzadas⁹. Antes bien, nos basta con saber que hemos hecho lo necesario como para crear una reflexión en torno al tema.

144

Conclusión

El presente artículo no pretende ser un estudio de la iconografía o el arte de la cultura Chavín, sino un análisis de la religión de la sociedad que se desarrolló hacia el 1,300 a. C. Como tal, aborda el problema del arte en la medida en que nos sirve de punto de partida para nuestras reflexiones acerca del problema religioso, y por-

8 Es el caso del análisis de Peter Kaulicke, profesor de la especialidad de Arqueología de la Universidad Católica del Perú, viene desarrollando sobre la significación del Obelisco Tello.

9 Un ejemplo posible sería si afirmáramos que el arte Chavín representa a individuos durante el trance. Efectivamente, podemos apreciar que distintos sujetos aparecen con las bocas cerradas, la dentadura apretada, las narices dilatadas (romas), y con el denominado “ojo estático”, que se produce cuando la pupila se sitúa en el centro y arriba del globo ocular. Todos los elementos mencionados anteriormente son efectos del consumo de alucinógenos y se reflejan en el arte, pero consideramos que estaríamos forzando demasiado la relación y que la aceptación de este paralelo ser a relativa o nula.

que al volver sobre él nos encontramos con la posibilidad de corroborar nuestras hipótesis: la cultura Chavín desarrolló un sistema religioso en el que el consumo de alucinógenos debió haber tenido una función litúrgica preponderante. Desde tiempos inmemoriales entonces, ciertos alucinógenos se emplearon ritualmente, los que —unidos a una serie de arquetipos propios del contexto religioso cultural— originaron un cuerpo de motivos y símbolos que gradualmente llegaron a fijarse culturalmente, o a institucionalizarse junto con sus interpretaciones. De ahí que el corpus de imágenes no figurativas y sus paralelos arqueológicos pudieran haber sido estimulados por el consumo del San Pedro o de otros alucinógenos.



145

Estela encontrada en la zona denominada “atrio del lanzón” en 1972. Representa a un especialista religioso portando el cacto alucinógeno del San Pedro. Obsérvese el ojo extático, la nariz dilatada y la boca apretada, lo que haría suponer que el individuo se encuentra en trance extático. Los atributos zoomorfos también refuerzan la hipótesis de un influjo enteógeno.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María

1970 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima.

ARRIAGA, Pablo Joseph de

[1621] 1968 *Extirpación de la idolatría del Pirú*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

ÁVILA, Francisco de

[1598?] 1975 *Dioses y Hombres de Huarochirí*, versión de José María Arguedas y estudio de Pierte Duviols, Siglo XXI editores, México.

BEREZKIN, Yuri

1981 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representattions", in *Nawpa Pacha* 18, pp. 1-26, Berkeley-California.

BIRD, Junius

1962 "Art and life in Old Peru: an exhibition", in *American Museum of Natural History* vol. 5 N° 2, pp. 147-210, New York.

1963 "Preceramic Art from Huaca Prieta. Chicama Valley", in *Nawpa Pacha* 1, pp. 29-34, Berkeley-California.

BORGES, Jorge Luis

[1586] 1951 *Historia de la Eternidad*, Alianza-Emecé, Madrid.

CABELLO VALBOA, Miguel

1951 (1586) *Miscelánea Antártica*, Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, Lima.

CASSIRER, Ernst

1982 *Antropología Filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.

CIEZA DE LEON, Pedro de

[1550] 1967 *El Señorío de los Incas*, estudio preliminar de Carlos Aranibar, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

[1533] 1984 *Primera parte de la Crónica del Perú*, estudio preliminar de Franklin Pease, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

COCK, Guillermo

1983 "Sacerdotes o chamanes en el mundo andino", *Historia y Cultura* 16, pp. 135-146, Lima.

CHIAPPE, Mario; LEMLIJ, Moisés; MILLONES, Luis

1985 *Alucinógenos y Shamanismo en el Perú Contemporáneo*, ediciones El Virrey, Lima.

DOBKINS, Marlene

1972 *The Visionary Vine: Psychedelic Healing in the Peruvian Amazon*, Chandler Publishing Company, New York.

1975-76 "Los alucinógenos de origen vegetal y las pampas de Nasca", *Arqueología PUC* vol. XVII-XVIII, pp. 91-100, Universidad Católica, Lima.

1977 "Plants Hallucinogens and the Religion of the Mochica an Ancient Peruvian People", in *Economic Botany* vol. 31 No. 2, pp. 189-203, California.

DOHNAN, Christopher

1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography", in *Journal of Latin American Lore* vol. 1 No. 2, pp. 147-162, Los Angeles.

1976 *Moche: Art and Iconography*, University of California Press, Berkeley.

1978 *Moche Art of Peru pre-Columbian Symbolic Communication*, Museum of Cultural History, Los Angeles.

ELIADE, Mircea

1974 *Tratado de Historia de las Religiones*, Ediciones Cristiandad, 2 vols., Madrid.

1976 *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México.

1979 *Lo Sagrado y lo Profano*, Guadarrama, Madrid.

1982 *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas* vol. N, Ediciones Cristiandad, Madrid.

EVANS SCHULTES, Richard y HOFMANN, Albert

1982 *Plantas de los Dioses*, Fondo de Cultura Económica, México.

- FURST, Peter
1980 *Alucinógenos y Cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GRAVES, Robert
1980 *Los dos nacimientos de Dionisio*, Seix Barial, Barcelona.
- GREEN, Celia
1968 *Out of the Body Experience*, Ballantine Books, New York.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie
1977 "Les représentations de chamans dans l'iconographie mochica", *Ñawpa Pacha* 15, pp. 123-130, Berkeley.
1979 "L'iconographie mochica et les rites de purification", *Baessler Archiv* XXVII, pp. 211-252, Berlin.
- IWASAKI, Fernando
1984 "Idolatría de los Indios Checras. Religión Andina en los Andes Centrales", *Historia y Cultura* 17, pp. 75-90, Lima.
- JUNG, Carl
1981 *Simbología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México.
1984 *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Paidós, Barcelona.
- LANGDON, Jean
1981 "Cultural bases for trading of visions and spiritual knowledge in the Colombia and Ecuadorian Montaña", in *Networks of the past: regional interaction in archaeology; proceedings of the Twelfth Annual Conference*, University of Calgary, pp. 101-116, Calgary.
- LUMBRERAS, Luis G.
1977 "Excavaciones en el templo antiguo de Chavín (sector R); informe de la sexta campaña", *Ñawpa Pacha* 15, pp. 1-38, Berkeley-California.
1978 *Arte Precolombino. Escultura y Diseño*, Museo Nacional de Antropología y Arqueología y Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LYON, Patricia
1983 "Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano", *Historia y Cultura* 16, pp. 161-173, Lima.
- MASTERS, R.E. & HOUSTON, Jean
1966 *The Varieties of Psychedelic Experience*, New York.

OLSEN, Karen

1977 "Chavín Butterflies; a Tentative Interpretation", in *Ñapwa Pacha* 15, pp. 39-49, Berkeley-California.

PANOFSKY, Erwin

1984 *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.

PEASE G.Y., Franklin

1982 *Pensamiento Andino*, Mosca Azul editores, Lima.

POLO DE ONDEGARDO, Juan

1916

(1574) *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tomo III, Lima.

ROWE, John H.

1946 "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest", *Handbook of South American Indians* II, Bulletin 143, pp. 183-330, Washington.

1973 "El arte de Chavín; estudio de su forma y su significado", *Historia y Cultura* 6, pp. 249-276, Lima.

RUCK, Carl

1980 "La solución del misterio eleusino", en Wasson 1980, pp. 53-79, Fondo de Cultura Económica, México.

RUIZ DE ALARCON, Hernando

1892 *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viven entre los indios naturales desta Nueva España*, Anales del Museo Nacional de México I, IV, pp. 123-223, México.

SAPPER, Karl

1898 "Pilzförmige Götzenbilder aus Guatemala und San Salvador", *Globus* vol. 73, pp. 327, BRD.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro de

1942

[1572] *Historia de los Incas*, Emecé, Buenos Aires.

VAN DER LEEUW, Gerardus

1975 *Fenomenología de la Religión*, Fondo de Cultura Económica, México.

WASSON, Gordon

1980 *El camino a Eleusis*, Fondo de Cultura Económica, México.

YACOVLEFF, Eugenio

1932 “Las Falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos”, *Revista del Museo Nacional*, tom. I No. 1, pp. 35-111, Lima.

Nota: Cuando el presente artículo ya estaba en prensa, aparecieron dos obras que no queremos dejar de mencionar por su importancia. En primer lugar, la *Iconografía mochica* de Anne Marie Hocquenghem, editada por la Universidad Católica del Perú (Lima 1987), y la tesis de Luis Jaime Castillo Butters, *Personajes míticos: escenas y narraciones en la iconografía mochila* (Lima 1987), presentada para optar el grado de Bachiller en Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Miscelánea

Esta sección cuenta con materiales muy diversos e interesantes: en primer lugar, un ensayo del escritor ecuatoriano Vladimiro Rivas, radicado en México e insigne profesor universitario allí, autor de cuentos, novelas, ensayos y traducciones literarias, quien, a propósito de los cien años de publicación de *La Vorágine*, de Eustasio Rivera, ofrece reflexiones que entablan vínculos entre esta novela y *Viaje al corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.

Me alegra contar, además, con una reseña de *Pedagogías bárbaras*, de Joaquín José Martínez Sánchez y Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa, escrita por Michel Handelsman, insigne ecuatorianista, colaborador frecuente de nuestra revista y de variados eventos académicos que se llevan a cabo en Guayaquil y en el país. Se trata de un texto de gran vigencia en el mundo contemporáneo.

Esta entrega cuenta con un comentario que Máximo Ortega escribe sobre el poemario más reciente del escritor ecuatoriano Paúl Puma, titulado *Cerati* (junio de 2023), en el que se destacan los rasgos de la estructura, temática y recursos literarios, así como el carácter innovador e interdisciplinario de las páginas escritas por Paúl Puma.

Cristian Delgado, en un texto descriptivo y analítico, ofrece algunas pistas para que nuestros lectores se aproximen al perspectivismo que puede advertirse en la novela *La pista de hielo*, de Roberto Bolaño. Es grato e importante recordar al gran autor chileno a propósito de los veinte años de la publicación de 2666.

En las últimas páginas de esta sección, compartimos una nota luctuosa alrededor de la partida de la gran escritora y profesora universitaria Gilda Holst (Guayaquil, 1952–2024).

Cecilia Velasco

Directora de *Pie de Página*

La vorágine y El corazón de las tinieblas: dos incursiones en lo salvaje

153

Vladimiro Rivas Iturralde

A José Hernández Prado, con gratitud y amistad.

Con frecuencia las palabras finales de una narración resumen de manera rotunda su contenido y obligan a los lectores a echar una mirada retrospectiva sobre la historia contada. Tales son los casos de esas dos obras maestras, de la literatura hispanoamericana, la una; de las letras inglesas, la otra: *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928); y *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1899), del polaco-británico Joseph Conrad (1857-1924), dos escritores prácticamente contemporáneos. *La vorágine* se cierra con estas palabras, elocuentes como una lápida: «¡Los devoró la

selva!». *El corazón de las tinieblas*, aunque literalmente se clausura con esta dantesca sentencia: «Parecía conducir directamente al corazón de las inmensas tinieblas», deja resonar en la memoria del lector una exclamación anteriormente repetida y no menos intimidante: «¡El horror! ¡El horror!», últimas palabras de Kurtz, personaje central de la novela. Explorar sus semejanzas y diferencias en tanto que indagaciones en el mundo del mal es el fin de este ensayo.

Aunque el asunto de ambas novelas es, a fin de cuentas, su escenario, la jungla, me he rehusado a intitular mi ensayo «dos incursiones en la selva», y he optado por «dos incursiones en lo salvaje», porque no se trata solamente de dos inmersiones en un espacio toponímico determinado, sino en un espacio moral, más abstracto y totalizador, que compromete a la idea moderna del progreso y a las zonas más oscuras del corazón humano. La selva es un lugar geográfico, lo salvaje es un concepto. Lo salvaje consiste en la destrucción o profundo deterioro de la vida civilizada. En estas dos novelas, el hombre y la selva se encuentran para revelarse con toda la crueldad de que son capaces. Lo salvaje es una presencia evidente en la selva, con todo su misterio, su violencia, su crasa inhumanidad, pero es también, sobre todo, una proyección de los impulsos inconscientes más agresivos e inconfesablemente perversos del ser humano, una imagen de los valores y los impulsos inconscientes que lo rigen y, por ello, el encuentro, el contacto entre el hombre y la naturaleza, a pesar de sus abismales diferencias, resulta en ambas novelas curiosamente simbiótico.

Ambas novelas sumergen al lector en un mundo geográfico, toponímico, específico: el de la selva, cuyo recorrido adquiere proporciones épicas.

En *La vorágine*, el protagonista, Arturo Cova, recorre los llanos orientales de Colombia hasta sumergirse y extraviarse en las selvas de la Amazonía y dar con las recónditas zonas de extracción del caucho, donde la explotación del trabajo asume las dimensiones de una injusticia y crueldad inhumanas. El abuso, el tráfico de

personas y la esclavitud tienen ahí patente de corso. El Estado no tiene ninguna presencia en esa zona de nadie. Los límites entre los países son difusos. Da lo mismo estar en territorio colombiano, venezolano o brasileño. La selva es la misma, la explotación y el sufrimiento son los mismos. Así, el tema de la novela aparece formulado por El Pipa, un personaje secundario: «Buscaremos a los caucheros por dondequiera, hasta el fin del mundo»¹. Resulta apasionante seguir el curso de Cova en la selva: la narración nos sumerge en la tentación de construir mapas, en la ansiedad de situarnos en el espacio, de reconstruir el mapa de las montañas dejadas atrás, de los llanos recorridos, de la red fluvial de afluentes que convergen y divergen, culebreando incesantemente en esa verde geografía.

Cova es un intelectual bogotano que huye de los prejuicios ciudadanos para vivir la aventura amorosa con Alicia, su prometida, a quien prácticamente ha secuestrado. Pero no bien comienza su fuga por los llanos orientales de Colombia, cuando ya hay signos de fatiga y deterioro de la relación amorosa. La ruptura y separación en plena selva será inevitable y, en consecuencia, la infructuosa búsqueda de Alicia.

La geografía pasa de la llanera a la fluvial. La primera parte se desarrolla íntegramente en los grandes llanos orientales de Colombia, al sureste de Bogotá. Las descripciones interrogan al lector, lo cautivan y seducen: lo desafían y obligan a consultar los mapas con el fin de situarse en alguna parte. Estamos al margen de la civilización, en un mundo sin orden y sin leyes, casi en otro planeta. Con certeza, a orillas de la Amazonía, donde la indeterminación geográfica será mayor, y la liberación de la crueldad humana, incondicional. De la pregunta que el lector se formula, ¿dónde estoy ahora?, se desprende buena parte del interés de esta odisea, porque siempre pesa sobre la narración una incertidumbre geográfica. Al menos dos veces, Arturo Cova exclama, desesperado:

¹ José Eustasio Rivera, *La vorágine* (Buenos Aires: Losada, 1976), 103.

«¡Estamos perdidos!». En la selva, los ríos son los caminos, las carreteras, que van desde quién sabe dónde hasta quién sabe dónde. Pocos expertos navegantes fluviales tienen alguna idea de cómo trasladarse y guiar al viajero de un lugar a otro. Este sentirse extrañado en una geografía desconocida e indómita *parece* la forma más palpable del mal en la novela: hemos ingresado, como lectores, a un mundo bárbaro, sin orden y sin ley, a un mundo cuyo orden secreto desconocemos. Pero serán precisamente los hombres —los caucheros, presuntamente civilizados— quienes se encargarán de infligir a la naturaleza heridas acaso incurables. El civilizado (el orden) se transformará en el caos.

La extensa parte primera se desarrolla íntegramente en los llanos, casi tan bárbaros como la selva. Es una suerte de prelude de la novela. Allí surgen los primeros contactos con los guías de la selva, los presidiarios evadidos convertidos en empresarios caucheros y las bravas hembras que dan compañía y placer a esos indómitos piratas de la llanura, que también lo serán de la jungla. Allí se acuñan monedas ilegales, se conducen y encierran manadas de toros, se los lacea, monta y torea. Se asiste a las peleas de gallos, se juega a los dados, se bebe hasta la borrachera. Pero, sobre todo, se organizan toradas: toros armados de cuernos y peso tremendos, embisten y destripan a ágiles pero vulnerables caballos. La escena de Millán, corneado y descabezado por un toro es de una violencia naturalista apenas soportable. Hay cierta complacencia intelectual en la descripción de la barbarie, como si a través de las palabras se pretendiera, no solo describirla, sino comprenderla y dominarla, en una palabra, exorcizarla. El lenguaje contra lo salvaje, la civilización contra la barbarie, el orden contra el caos. Todo está descrito con una extraordinaria plasticidad estilística y una gran vitalidad narrativa. Rivera fue uno de los grandes poetas colombianos de su tiempo. En 1921 había reunido sus hermosos sonetos parnasianos en su libro *Tierra de promisión*, en el que celebra la naturaleza colombiana y, sobre todo, sus árboles y sus ríos. La calidad plástica

de sus sonetos permanece y se magnifica en las descripciones de *La vorágine*, novela que es, en definitiva, la obra de un poeta. De hecho, la segunda de las tres partes de la novela comienza con un prólogo que es un poema en prosa: una hermosa invocación lírica, apasionada, a la selva. Rivera amaba la selva.

La mirada subjetiva dominante (que acaba en simbiosis con el entorno) es la del narrador, Arturo Cova, quien escribe una memoria de todo lo que vive y ve. Es decir, se trata de una novela que se va construyendo a medida que el protagonista narra sus aventuras. De ahí que, al principio, el autor finja ser el funcionario José Eustasio Rivera, que se ha ocupado de revisar el texto del desaparecido Arturo Cova para entregarlo a un Ministerio. No se trata, insisto, de la simple narración en primera persona, sino de un texto que ese yo ha redactado a medida que han ocurrido los incidentes. De ahí que la sentencia del epílogo «¡Los tragó la selva!» ya no pertenece al manuscrito de Cova, sino al cónsul que envía el manuscrito, que, por cierto, su autor, al final, ha recomendado mucho cuidarlo.

El protagonista no *concede* la voz a otros narradores, ellos no piden permiso a nadie para contar; se convierten en tales por el lugar que ocupan en la narración: Barrera; doña Griselda; Heli Mesa, narrador del mito de la sacerdotisa Mapiripana; don Clemente Silva, de la conmovedora búsqueda de su hijo, Luciano; el viejo Balbino Jácome, de la historia del visitador (estatal) y toda su farsa. La novela resulta dialógica: todos los personajes tienen algo que contar, tanto de sí mismos como de los demás. Sus subjetividades invaden la del narrador acudiendo hacia él y alejándose como caprichosos afluentes de una red fluvial. El punto de vista central se enriquece enormemente con las aportaciones narrativas de los demás. Tenía Rivera un excelente oído para percibir y reproducir el habla de los nativos de los llanos del sureste colombiano. De hecho, la novela adolece en la primera parte de un abuso de regionalismos y dialectalismos, que obligan al lector a consultar un diccionario particular al final del libro.

El conocimiento que Rivera tenía de su tema era personal y de primera mano. El gobierno colombiano lo había designado secretario abogado de la Comisión Limítrofe colombo-venezolana que en septiembre de 1922 partió hacia la selva con el fin de examinar los límites entre los dos países y fue ahí donde conoció las miserables condiciones de vida de los colonos y los trabajadores caucheros. En julio de 1923 envió desde Manaos un informe al Ministerio de Relaciones Exteriores acerca de estas condiciones de trabajo². El otro informe será nada menos que una obra maestra de la literatura en español: *La vorágine*.

El afán profesoral de clasificar las obras literarias de un determinado periodo no dudó al principio en motejarla como «novela de denuncia». Una denuncia es un panfleto y *La vorágine* está lejos de serlo. La riqueza de su estilo, oscilante entre la elegancia poética de raigambre modernista —uno de los procedimientos recurrentes del estilo de Rivera, además de la gran riqueza del léxico, es la abundancia enumerativa— y el vigor expresivo y descarnado del realismo, la alejan de la calidad panfletaria. El panfleto tiene una sola cara: la del lenguaje fiscal que denuncia el mal y lo castiga con la misma denuncia. Lo que hace Rivera es describir, a través de su narrador, Arturo Cova, su *alter ego*, con honestidad, gran cuidado formal, notable riqueza estilística, y, sobre todo, asombrosa vitalidad, la explotación salvaje del trabajo humano por los avaros empresarios del caucho, carentes de escrúpulos y de ley y autoridad que los controle. No falta el abuso sexual infantil que los amos del caucho ejercen sobre las niñas y adolescentes indígenas a quienes tempranamente convierten en madres. Heli Mesa es quien da testimonio de este horror. Pero se describe también la destrucción del ecosistema selvático: los árboles del caucho son mostrados en su indefensión y depredación.

2 «José Eustasio Rivera», Wikipedia, última vez modificado el 11 de diciembre de 2024, https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Eustasio_Rivera

El libro proyecta amor y solidaridad por el gran bosque tropical. El narrador es un alma llena de empatía, que toma partido por las dos víctimas de la codicia empresarial: los seres humanos y la naturaleza. Escribe:

Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de las espesuras y queremos huir y nos extraviarnos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca.³

159

Creo que el diagnóstico es parcial y erróneo. Rivera propone un trasplante o una domesticación de los árboles de la selva, cuando hay que respetarlos, dejarlos como son y donde están y no pretender sacar provecho económico de ellos destruyéndolos.

De modo que nada es idílico en esta visión del mundo, ni los hombres ni la naturaleza. Hay, entre los hombres, víctimas que podrían ser verdugos, verdugos que podrían ser víctimas; la naturaleza es inhumana, por tanto, hostil, y se comporta como un asesino indiferente. La selva arroja a los intrusos ejércitos de billones de hormigas hambrientas que devoran todo a su paso, tarántulas venenosas, enjambres de abejas, mosquitos y zancudos, pirañas y dorados, sanguijuelas voraces, que muestran cómo el crimen ecológico se paga caro. «Y mientras el cauchero», escribe el narrador, «sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta

³ Rivera, *La vorágine...*, 181.

vencido». Y dos líneas abajo, una conclusión moral de la novela: «Algo peor todavía: la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos»⁴, es decir, despertando en él *lo salvaje*, tesis que Conrad amplía en *El corazón de las tinieblas*, como ya explicaré en su momento. Todo fue así durante un tiempo, hasta que el desarrollo tecnológico pudo más que la selva, la cual ahora pide a gritos que la defiendan de la rapacidad humana.

Rivera es muy hábil en la invención de sus personajes, algunos de los cuales resultan inolvidables: Arturo Cova, el brioso narrador, poeta, hombre culto, enamorado, un ciudadano que choca con la violencia del entorno, y evoluciona desde su autoridad y señorío urbano, pasando por la fragilidad y vulnerabilidad, empatía y compasión, hasta la dureza y aun cierta crueldad con la que debe encarar los desafíos que la vida salvaje le propone, particularmente ante los perversos caucheros; la madona Zoraida Ayram, la robusta «Turca», que navega por esos ríos rodeada de sirvientes, cargada de tesoros personales: telas, joyas, con una presencia imponente y sensual que la hace coleccionar amantes y comerciar con los caucheros, poseedora, sin embargo, según el narrador, de una «idiosincrasia menesterosa»⁵, que se conlleva con ese curioso exotismo selvático que emana de su presencia; don Clemente Silva, un guía entrañable, incesante y obstinado en la búsqueda de su muy joven hijo Luciano, cuyo suicidio es un signo de la fuerza irresistible de *lo salvaje*; los crueles jerarcas del caucho: el charlatán Barrera y el enigmático Cayeno, que encontrarán en el río una muerte atroz. Todos, pese a sus diferencias, están contaminados por lo salvaje, todos acaban comportándose demasiado cerca de sus instintos bárbaros más que de la ley, prácticamente inexistente. Los indígenas son apenas sombras amenazantes, ojos que espían desde los matorrales, pero también víctimas del abuso de los caucheros.

4 Rivera, *La vorágine...*, 139.

5 Rivera, *La vorágine...*, 239.

Sin embargo de la riqueza humana que atraviesa la novela, el personaje más vivo es la selva, con su densidad insondable; sus ríos laberínticos —entre los cuales el gran río Negro resulta, pese a todo, una referencia—; sus árboles heridos, pero que también castigan; sus ejércitos diminutos que vengan a la naturaleza hollada por los atentados humanos; su geografía inmensa y escurridiza; todo descrito con una plasticidad estilística y una vitalidad inéditas en la lengua española, características idóneas para describir el significado moral ambiguo de la selva: su doble rostro, el de la inocencia edénica y el de la indescifrable crueldad, en vínculo simbiótico con los impulsos colonialistas y los instintos destructivos del hombre. En esta época, marcada por la muy justa preocupación debido al deterioro de nuestro entorno ecológico, *La vorágine* puede ser leída ya no como una novela *social* de su tiempo, una típica novela regional americana, sino como un documento literario que se anticipa al futuro, que advierte un porvenir catastrófico para los bosques tropicales amazónicos, víctimas del mal en el hombre, que por igual tortura a sus semejantes y a la naturaleza.

161

*

El origen del argumento de *El corazón de las tinieblas* está en el viaje de navegación que el mismo Joseph Conrad, marino británico, hizo en 1890 por el río Congo⁶ y en las atrocidades cometidas por los europeos de que fue testigo. El posible encuentro entre los dos personajes de la novela, Marlow y Kurtz, se parece al del periodista y negrero Henry Morton Stanley, que se internó en la selva africana en busca del desaparecido Dr. Livingstone, a quien encontró en 1871 gravemente enfermo, historia cercana a la narración de Conrad. Pero un antecedente quizá más verosímil es la

6 Frank Kermode et al., *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II (Nueva York: Oxford University Press, 1973), 1613.

exploración del mismo Stanley en auxilio del médico, aventurero, naturalista y explorador alemán Emin Pasha (1886-1889). El siglo XIX está plagado de exploraciones europeas en África, todas tristemente célebres, pero ninguna como las que financió el rey de Bélgica Leopoldo II, uno de los mayores canallas y genocidas de la historia. En la Conferencia de Berlín (1884-1885), a la que no asistió ningún nativo, los países europeos decidieron que el Congo fuera propiedad privada del rey Leopoldo, quien, en aras del progreso y de su beneficio personal, utilizando los servicios del perverso Stanley, convirtió al Congo en un país de mancos y de diez millones de muertos. Sobre sus víctimas, el rey se convirtió en uno de los hombres más ricos del mundo. Muchos denunciaron el horror en informes puntuales, pero ninguno tan famoso como el *Informe Casement*, realizado por el cónsul irlandés Roger Casement que, a su vez, sirvió de tema a la estupenda novela *El sueño del celta* (2010), de Mario Vargas Llosa.

162

En *El corazón de las tinieblas*, Marlow, el marino y principal narrador de la historia, se adentra hasta las fuentes del río Congo para entrevistar y rescatar a Kurtz, un europeo comerciante de marfil, desaparecido en la selva. Poco a poco iremos descubriendo que Kurtz ha enloquecido hasta hacerse venerar, mediante el terror, por los nativos, como si fuera un dios. «Remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación cuando la vegetación estalló sobre la faz de la tierra y los árboles se convirtieron en reyes»⁷. Marlow navega días enteros en el río para dar con su fuente, su corazón, donde reside ese ciudadano británico que se ha convertido en algo terrible, casi innombrable, un monstruo. Escucha, a lo largo de las estaciones del río a diversos narradores que dan testimonio de él y engrandecen y mitifican su figura. Están los empleados, los contadores, los publicistas (aquel charlatán de pantalones parchados como un Arlequín, quien afirma que su jefe «es un genio»), todos

⁷ Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas-La soga al cuello*, traducción de Sergio Pitol (Madrid: Hyspamérica, 1985), 63.

admiradores incondicionales de Kurtz. Ve, en los márgenes del río, cabezas decapitadas y empaladas, signos del poderío dictatorial y terrorífico que ejerce aquello en que se ha convertido el ciudadano Kurtz, ahora rey del marfil. Totalmente calvo, su conversación es elusiva y enigmática. Marlow se entera de casi todo lo relativo a Kurtz a través de testimonios de terceros. Kurtz está mortalmente enfermo, de modo que rescatarlo vivo es inútil.

Kurtz y sus obras constituyen el mejor ejemplo de lo que quiero decir con la expresión «lo salvaje». La selva africana, con su carácter inexpugnable, es un misterio y un enigma. Se adivina, más allá de las orillas del río, la acechanza de riesgos, peligros, de lo desconocido: una gigantesca interrogación geográfica, una geografía indiferente y naturalmente cruel e inhumana. Sin embargo, como la Amazonía, su inocencia es edénica: así la hizo Dios y vio Dios que era buena. El narrador, Marlow, refiere la historia a sus compañeros desde un velero anclado en el estuario del Támesis, que alguna vez fue también salvaje. Su personaje, Kurtz, es un civilizado que, guiado por la codicia, pretendiendo competir con el misterio de la selva, sin respetar su inocencia, se ha infiltrado en las entrañas de lo salvaje y las ha profanado, convirtiéndose en un monstruo, en *lo salvaje*. Es una rendición, una capitulación. Es un hombre civilizado que se transforma, a partir de sí mismo, en algo cruel y enigmático. Es como si la inocencia salvaje de la selva le hiciera potenciar hasta la monstruosidad eso que ya había en él, eso que ya era él. Qué experiencias, qué visiones, le hacen exclamar a Kurtz varias veces, hasta el final de su vida: «¡El horror! ¡El horror!», lo cual significa que este hombre es a la vez agente y víctima de ese horror que proclama. Puedo arriesgar algunas inferencias; la primera, la formulada por Borges en estos términos idealistas: las «orillas de ruinas y de selvas bien pueden ser una proyección del abominable Kurtz, que es la meta»⁸, es

8 Jorge Luis Borges, «Prólogo», *El corazón de las tinieblas-La soga al cuello*, Joseph Conrad, traducción de Sergio Pitol (Madrid: Hyspamérica, 1985).

decir, el hombre civilizado se contempla a sí mismo y encuentra, con vértigo, con horror, en *lo salvaje* de la selva, un espejo de sí mismo; ha descubierto que ese innombrable salvajismo es una proyección de su propio yo, que el horrendo paisaje es una representación de su conciencia y ha visto allí, casi en estado puro, «el mal en el hombre», latiendo en lo más hondo de su intimidad; segundo, ha penetrado en las entrañas de lo salvaje y no ha logrado evitar ni defenderse del vértigo de su poderío. Es evidente que la crueldad dictatorial que ejerce sobre los negros (muy semejante a la del lejano Leopoldo II y del cercano Stanley) no procede de un intento ciego de venganza contra la inhumanidad y hostilidad de la selva y sus habitantes, sino de la ambición de poder, que pretende imponerse a la inocencia de la selva, precisamente más desafiante y provocadora por serlo. La inocencia es una tentación y una provocación. El horror radica, entonces, en el descubrimiento, por contraste con la inocencia selvática, de los extremos a que puede llegar la maldad humana, y en la posibilidad de convertirse en otro, en alguien totalmente distinto de lo que se es, alguien monstruoso e irreconocible para sí mismo. Pero no se trata de la maldad humana considerada en abstracto, porque eso es una noción situada en el plano mítico del conocimiento: se trata de una maldad concreta, histórica y socialmente condicionada. «La barbarie», escribe John Gray, «no es una forma de vida primitiva, sino que se trata de un desarrollo patológico de la civilización»⁹. Es decir, de un desarrollo egoísta, incontrolable y destructivo del entorno, humano y natural, para sacar provecho de él. La abismal distancia entre los dos tiempos de Kurtz, el de antes de la selva y el de después, aparece mostrado con elocuencia en la entrevista que Marlow sostiene con la prometida de Kurtz, quien nos ofrece una imagen de su amante ya muerto en África, como la de un correcto

⁹ John Gray, *El silencio de los animales. Sobre el progreso y otros mitos modernos* (México: Secretaría de Cultura–Sexto Piso–Instituto Veracruzano de Cultura, 2018), 17.

ciudadano británico, bondadoso, emprendedor y enamorado de ella. La transformación de Kurtz nos conduce a reconocer la complicada arquitectura de nuestro aparato psíquico. La ambición y la avaricia, en contacto con la selva, han roto de una manera bestial las cadenas que la ataban a la vida civilizada.

Es precisamente el desafío y la provocación de la inocencia selvática, como hemos visto ya, la falta de leyes y autoridades (como en *La vorágine*) las que hacen posible el abuso, la crueldad, el crimen y la destrucción. De este modo, pues, las nociones de civilización y barbarie alcanzan en *El corazón de las tinieblas* un nivel de tensión casi insoportable. Por ello, Borges calificó a *Heart of Darkness* como «acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana ha labrado»¹⁰.

Es una novela corta profunda, misteriosa y terrible. Una parábola del mal y de la criminal colonización europea de África. Muchos críticos han interpretado la siniestra figura de Kurtz, loco de codicia, como una metáfora del rey Leopoldo. Es muy probable que así sea. Frente a la transparencia casi cristalina de *La vorágine*, en la que personajes, escenario, conflictos, son perfectamente discernibles y susceptibles de análisis y conclusiones no muy complejos, la novela de Conrad presenta un conflicto ético de dimensiones casi metafísicas.

Para empezar, la estructura es mucho más compleja: aunque el narrador principal es Marlow, hay múltiples narradores, que se convierten en oyentes, oyentes que se convierten en narradores. El tiempo es flexible: tan pronto fluye hacia atrás como hacia adelante, de tal manera que el presente es tan elusivo e inaprehensible como la personalidad de Kurtz, visto siempre bajo las luces laterales de tiempos que eluden el presente.

Rüdiger Safranski ha escrito, con razón, que no hace falta recurrir al diablo para entender el mal, porque el mal pertenece

¹⁰ Borges, «Prólogo»...

al drama de la libertad humana.¹¹ El súbdito británico Kurtz ha elegido no tanto servir al imperio como convertirse en él. O quizá —y ahí está el misterio— no tuvo opción. Fue un destino. Lo que muestra Conrad, con ese estricto concepto de la ética que dominaba sus escritos, es cómo la ambición imperial se personaliza en un individuo. Kurtz juega como tal, como individuo, a la rapiña de los imperios europeos, el británico y el belga, y se convierte en un monstruo. Es su reflejo, es su espejo. El resultado es el mismo.

El magistral cuento «Una avanzada del progreso» («An Outpost of Progress», 1896), tres años anterior a *El corazón de las tinieblas*, lo anuncia con una ironía sombría y trágica. Es una crítica severa, sin moralismos, a la colonización europea en África. Cuenta la historia de dos empleados europeos al servicio de una compañía explotadora de marfil, Kayerts y Carlier, enfrentados al mundo primitivo de África y, en apariencia, destruidos por él. Digo «en apariencia» porque lo que acaba con ellos no es tanto la selvaticidad, sino la competencia comercial, sin regulaciones ni principios, con otro grupo de europeos que se roban el marfil que ellos han acumulado para un barco que llega demasiado tarde, poco después de sus muertes trágicas. Como la civilización sigue al comercio, Conrad, con una perspicacia genial, muestra las contradicciones internas de las operaciones comerciales y cómo ellas desatan, liberan, lo peor del ser humano: la codicia, la deslealtad, el afán de destruir al rival. Y este complejo de móviles internos, en simbiosis con el mundo selvático, configuran *lo salvaje*, que es lo que los destruye.

Regreso, para concluir, al sentido final de las frases paradigmáticas de ambas novelas. *La vorágine* termina con la apocalíptica y aterradora sentencia del cónsul colombiano: «¡Se los tragó la selva!». La selva es, entonces, semejante al organismo vivo de una fiera devoradora, quizá con conciencia y voluntad propias

11 Rüdiger Safranski, *El mal o El drama de la libertad* (Barcelona: Tusquets, 2021.), 13.

para engullir a los intrusos que, como Cova o los caucheros, han pretendido explorarla, descifrar su misterio, o expoliarla. Es una frase que está exigiendo respeto humano para ese animal feroz.

En *El corazón de las tinieblas*, la doble exclamación de Kurtz: «¡El horror! ¡El horror!» resume varios aspectos contradictorios entre sí, cubiertos por la niebla del misterio. ¿Qué significa el horror, a fin de cuentas? 1. Es la mirada de Kurtz a sí mismo: la toma de conciencia de haberse convertido en una personificación de *lo salvaje* o, en otras palabras, de que la jungla que le rodea, con sus víctimas, es una proyección de sí mismo. 2. Haber visto en la selva algo absolutamente distinto de sí mismo, un medio inhumano al que debe someter incluso con crímenes rituales sobre los nativos. 3. Que él puede encarnar el mal. 4. Que el mal es una desviación patológica de la civilización.

Tanto *La vorágine* como *El corazón de las tinieblas* son exploraciones en la otredad de la civilización. No tanto de la selva, sino de *lo salvaje*, como he afirmado al principio. Los explotadores del caucho en *La vorágine* son seres humanos que, al contacto con la selva, le han sacado provecho económico, escondiéndose sin rendir cuentas a nadie, y terminan comportándose con la cruel indiferencia de la jungla. Al margen de las leyes, sin escrúpulos humanos de ninguna especie, abandonados a sus instintos, los empleadores caucheros explotan miserablemente a los hombres y a los árboles. El mal no reside en la salvaje indiferencia de la selva; lo hace en su encuentro simbiótico con la ilimitada codicia humana. La selva puede ser pulmón del mundo, divertido territorio de exploración geográfica, de descubrimientos asombrosos para el naturalista, estupendo lugar para estudios etológicos, etnológicos y etnográficos, incluso para prácticas deportivas. En *Los pasos perdidos* de Carpentier asistimos a una fascinante exploración en los orígenes de la cultura y de la música. En *La casa verde*, de Vargas Llosa, en una salvaje geografía en la cual los personajes se esconden de sus destinos o los realizan. En ellas los hombres importan más

que el escenario. Pero en las dos novelas examinadas, la selva aparece como un cruel sucedáneo de la mina o la fábrica, signos y símbolos del progreso devastador, de la depredación colonial que tanto Rivera como Conrad denuncian con profundidad. En suma, los valores han cambiado: lo que era barbarie a comienzos del siglo XX es inocencia; *lo salvaje*, en nuestro tiempo, radica en una corrupción de la civilización, en los instintos depredadores del ser humano y sus políticas destructivas de la naturaleza. «En otro tiempo», escribió Nietzsche, «el crimen contra Dios era el crimen más grande. Pero Dios ha muerto y con él han fenecido tales delitos. Ahora lo más terrible es pecar contra la tierra y tener en mayor estima las entrañas de lo inexpresable que el sentido de la tierra»¹².

¹² Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1979), 34-35.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II: Época Contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Conrad, Joseph. «Una avanzada del progreso», en *Cuentos de inquietud*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- _____. *El corazón de las tinieblas-La sogá al cuello*. Traducción de Sergio Pitol. Madrid: Hyspamérica (Jorge Luis Borges: biblioteca personal, en colaboración con María Kodama), 1985.
- Fernández Moreno, César (Coordinación e introducción). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI-Unesco, 1979.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1983.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gray, John. *El silencio de los animales. Sobre el progreso y otros mitos modernos*. México: Secretaría de Cultura-Sexto Piso-Instituto Veracruzano de Cultura, 2018.
- Kermode, Frank, John Hollander, Harold Bloom, Martin Price, J. B. Trapp, Lionel Trilling. *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II. Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1979.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires, Losada, 1976.
- Safranski, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2021.
- Wikipedia. «José Eustasio Rivera». Última vez modificado el 11 de diciembre de 2024. https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Eustasio_Rivera
- Zabel, Morton Dawen. *The Portable Conrad*. Nueva York: The Viking Press, 1972.

170

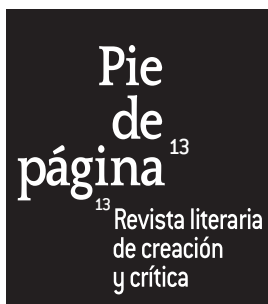
Vladimiro Rivas Iturralde

Escritor ecuatoriano-mexicano (1944), fundó y dirigió en Quito la revista literaria *Ágora* (1965-1968) y fue becario de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. Viajó a México en 1973 y allí se estableció.

Ha publicado ocho libros de relatos, siete de ensayos y una novela.

Como editor, ha publicado obras de autores ecuatorianos y de otras latitudes. Ha difundido en México la obra de diversos autores ecuatorianos, tales como *Jorge Carrera Andrade (Antología)* (Fondo de Cultura Económica, 2000); Pablo Palacio, César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum, Bruno Sáenz, Julio Pazos, Iván Carvajal, Javier Ponce, etc. Ha publicado, para la colección Antares, estudios introductorios y notas a obras de Adoum, Chéjov, Naguib Mahfuz, Henry James y, especialmente, su edición anotada de *Moby Dick* de Melville.

Maestro en Letras Iberoamericanas por la UNAM, con una tesis sobre César Dávila Andrade, es profesor investigador de tiempo completo en el Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco.



13 / Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas¹

171

Michael Handelsman
Profesor emérito
(Universidad de Tennessee)

¹ Joaquín José Martínez Sánchez y Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas* (Barcelona: Ediciones Octaedro, 2024).

Lo «woke» como semillero de significados en tensión²

Lo que sigue es una reseña de un libro que merece mucha reflexión en estos tiempos turbulentos que están alterando a todo el mundo. De hecho, según lxs autores, esa misma turbulencia consta como un llamado a repensar muchas de las pedagogías tradicionales que nos han formado como ciudadanos (sin la «x», claro está), pero que ya no responden acertadamente a algunos de los temas más apremiantes de nuestra actualidad. Temas apretadamente entrelazados como raza, clase, sexualidad, género, nacionalidad, inclusividad, equidad, medioambiente, entre otros marcadores de identidad, requieren nuevos referentes o, si se prefiere, saberes otros.

Antes de examinar las propuestas de *Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas*, vale poner de relieve el contexto sociocultural y sociopolítico al cual mi lectura se refiere, el mismo contexto que ha motivado la publicación del libro de Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa. Pondré tres ejemplos muy recientes que caracterizan las crisis identitarias y la urgencia de repensarnos individual y colectivamente. En primer lugar, tenemos la Copa de Europa 2024 y la selección nacional de España, cuyos jugadores, en algunos casos importantes rompen esquemas y perfiles tradicionales de una identidad supuestamente «castiza». ¿Y qué decir de las selecciones de Inglaterra y Francia que, sin la inmigración, tendrían pocos de sus titulares actuales? Claro, esos cambios socioculturales no son nuevos ni tampoco limitados a España o a Inglaterra o a Francia; por eso, *Pedagogías bárbaras* consta como una suerte de voz de alerta. Es decir, ya han

172

² Originalmente, en los años 40 del siglo XX, la palabra «woke» se usaba en el inglés vernáculo de los afroamericanos y se refería a la gente que se daba cuenta de las injusticias causadas por el racismo, en general. Esta acepción llegó a identificar posiciones progresistas propias de numerosos movimientos sociales que luchaban por la justicia. Pero desde 2018, más o menos, la ultraderecha tergiversó el significado de woke al incorporarlo en su retórica para, así, denigrar y deslegitimar las agendas progresistas, especialmente en lo que respecta a los temas generales de diversidad e inclusividad.

pasado demasiados años sin asumir integralmente muchos cambios con sus implicaciones e incomodidades sociales, culturales, económicas, políticas y pedagógicas. De ahí la inquietante pregunta de quiénes son lxs españoles, lxs ingleses, lxs franceses y hasta nosotrxs mismxs. Las respuestas que se buscan, pues, se encontrarán enterradas en aquella «x» que tanto alboroto ha despertado en los últimos años.

Y esa x tan discutida y poco comprendida, especialmente en espacios académicos e institucionales, me lleva a dos casos más que, de una manera u otra, también resaltan la pertinencia de las propuestas de *Pedagogías bárbaras*. Como reacción al reciente congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, por sus siglas en inglés), la mayor organización académica internacional dedicada al estudio y análisis de América Latina, que se realizó en Bogotá, Colombia, en junio de 2024, un columnista de opinión denunció lo que categorizó como un «festival woke», «el Woodstock de los estudios latinoamericanos»³.

Aparentemente molesto por un programa demasiado banal e insensato con temas supuestamente «desconectados de la realidad cotidiana», productos de un lamentable «culto de la victimización», el señor Vélez Cabrera le asigna al dicho culto lo que él percibe como su principal mensaje: «Despiértate, amigo, estás siendo oprimido». A diferencia de ese «sancocho woke» (palabras de Vélez Cabrera), sazonado con eventos, paneles y presentaciones como «Medioambiente, resistencias indígenas y territorialidades feministas», «Memorias y saberes diversos ante las violencias: reflexiones desde los feminismos descoloniales» y, también, condimentado con otras especies con sabor a mujeres, jóvenes, gays, afros, indígenas, estudiantes o campesinos que «está[n] sufriendo una injusticia», Vélez Cabrera pone como contrapunto otros temas del congreso que él sí considera importantes como, por ejemplo,

173

³ Luis Guillermo Vélez Cabrera, «Notas sobre un festival Woke», *La Silla Vacía* (15 junio de 2024) (el autor reconoció a Alejandro Lloreda como su colaborador).

erosión democrática, el rol de la China en la región, el creciente autoritarismo, el ascenso de la nueva derecha latinoamericana, políticas de migración, polarización política y otros temas parecidos.

Ironías y burlas aparte, con un poco más de serenidad, respeto y sensibilidad, tal vez Vélez Cabrera, entre muchas personas más, se daría cuenta de que esa galería de comunidades y personas que él descalifica como «woke» tienen justamente siglos denunciando y luchando contra aquella erosión democrática que él mismo deplora junto a sus corolarios de autoritarismo y polarización política. De hecho, los temas que él estima como importantes son precisamente los que el malentendido «culto de la victimización» vive visceralmente, pero no como víctimas, sino desde múltiples formas de resistencia y (re)existencia.

Lamentablemente, la perspectiva y la actitud que Vélez Cabrera expresa en su columna de opinión representan posiciones y políticas acogidas por muchas personas que, también, se niegan a reconocer la legitimidad —por no decir la humanidad— de aquellos grupos que colectivamente están sacudiendo, desde hace tiempo, las rancias políticas de silenciamiento y exclusión impuestas por diversos y ubicuos estratos de poder. Pero, como el maestro Juan García Salazar del Ecuador ha señalado: «La palabra está suelta»⁴.

Es precisamente esa «palabra suelta» que Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa recogen en *Pedagogías bárbaras*, y que el escritor colombiano y académico de la lengua Giuseppe Caputo ha defendido en un artículo titulado «Abrir la lengua/abrir la vida».⁵ Provocado por el escritor Daniel Samper Pizano, también de Colombia, que había cuestionado un comunicado que Caputo había enviado a un grupo de aspirantes a la maestría en Escritura Creativa que él coordina como profesor del renombrado Instituto Caro y Cuervo, Caputo se vio obligado a responder a Samper, quien en una

4 Véase Isabel Padilla y Juan Montaña Escobar (comps.), *La palabra está suelta. Homenaje a Juan García Salazar* (Quito: Abya-Yala, 2018).

5 Véase la plataforma en línea, *Los Danieles & Cambio. Columnas sin techo* (23 de junio de 2024).

columna en línea, había expresado que «me sorprende que, como profesor del Instituto Caro y Cuervo, envíe a sus alumnos mensajes en los que utiliza un ridículo, minoritario y forzado plural con x»⁶.

Con resonancias de aquella polémica ya mencionada acerca del programa del congreso de LASA como «festival woke», y con aquella «palabra suelta» anunciada por el maestro Juan García, Caputo declara contundentemente:

Esa equis que menciona Daniel —esa equis que rechaza Daniel y que yo ya tengo tan profundamente internalizada y asumida, para nada es forzada— es entre muchas cosas, el reconocimiento de todas las personas que buscan abrir el lenguaje para que así mismo se abra la vida.

Sin duda, esa apertura dependerá de unas pedagogías otras o, si se prefiere, descolonizadas y tan presentes en *Pedagogías bárbaras*. De nuevo, el posicionamiento de Caputo ayuda a situar la pertinencia y actualidad del libro de Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa. Según explica:

[...] que el debate sobre este lenguaje evidencia que la lengua es racista, clasista y excluyente, porque la experiencia humana es racista, clasista y excluyente; que el masculino genérico se explica porque el hombre acaparó todos los espacios de visibilidad; que la lengua es el correlato gramatical de un ordenamiento social patriarcal;
[...] que la realidad se cambia haciendo política y la política se hace con la lengua; y el lenguaje incluyente no pretende ser gramática, sino que pretende ser una cambio social y cultural.⁷

6 *Los Danieles & Cambio. Columnas sin techo* (16 de junio de 2024).

7 Giuseppe Caputo, «Abrir la lengua | abrir la vida», *Los Danieles & Cambio*, 23 de junio de 2024, <https://cambiocolombia.com/los-danieles/abrir-la-lengua-abrir-la-vida>

Pedagogías para la (re)existencia⁸

176

Hasta aquí, me he permitido hacer referencia a la Copa Europea de Fútbol y los comentarios contenciosos de Vélez Cabrera y Samper Pizano, junto a la declaración de Caputo, para delinear claramente la necesidad de leer pausadamente las propuestas pedagógicas planteadas por Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa. Huelga insistir que los casos comentados ejemplifican toda una problemática sociocultural y sociopolítica propia de nuestras respectivas sociedades que se encuentran sumergidas en procesos constantes de evolución y transformación, procesos que avanzan lentamente y nunca en una línea recta debido a múltiples perspectivas adversas y antagónicas. *Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas*, de Joaquín José Martínez Sánchez y Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa, responde a esta situación específicamente en el contexto de España, al mismo tiempo que convoca a los lectores de todas partes a (re)pensar las tradicionales prácticas pedagógicas del sistema de educación pública dentro y fuera del país ibérico. En nueve capítulos y un epílogo apretadamente entretnejidos, se analiza el imperativo de transformar la enseñanza y el aprendizaje oficiales en un mundo donde las mallas curriculares de las aulas ya no se ajustan a las complejidades de las actuales dinámicas y demografías sociales y culturales.

Con este imperativo en mente, Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa ponen en la mesa de diálogo un conjunto de temas que justifican las deseadas transformaciones, como el género, la sexualidad, la equidad social, la religión, el plurilingüismo, las identidades inclusivas, las gramáticas orales y multi-

8 Para una mayor reflexión acerca de las pedagogías de la (re)existencia, véase Adolfo Albán Achinte, «Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos», en *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh, tomo 1 (Quito: Abya-Yala, 2013), 443-468.

modales y la justicia lingüística, entre otros.⁹ No hemos de pasar por alto, pues, los profundos sentidos de la referencia a la justicia lingüística, ya que la palabra está suelta y, como enseñaba Pierre Bourdieu, porque la lengua nunca es inocente.¹⁰ ¿De dónde viene y cómo entender esa palabra suelta frente a una lengua no inocente? Será de lo bárbaro y de las maestras-brujas, según proponen lxs autores de *Pedagogías bárbaras*. ¿Y qué será la barbarie junto con esas maestras-brujas?

Al tomar en cuenta la intencionalidad metafórica e irónica tan patente en el título mismo de *Pedagogías bárbaras*, se comprenderá que la propuesta principal del libro apunta a un proceso de desaprendizaje para, luego, volver a aprender. Con resonancias del antropólogo peruano Aníbal Quijano, se percata de que es hora de dejar de ser lo que no somos; de ahí la necesidad de desnaturar y cuestionar muchos paradigmas epistémicos que constituyen la base de gran parte de nuestra educación dentro y fuera de la academia.¹¹

Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa nos ofrecen, sin ambages, una visión pedagógica que no solo complementa y asume como suya la propuesta de Quijano, sino que también sirve de brújula al encaminarnos hacia un sistema más inclusivo y justo de pensarnos con toda nuestra diversidad:

Tenemos que aprender de los errores de la alfabetización en lenguas dominantes, coloniales, durante el siglo XX, con el

177

9 Anotar aquí los títulos de cada capítulo dará una idea clara de la amplitud de temas tratados en *Pedagogías bárbaras*: (1) «Cambio de perspectiva: las brujas nos enseñan»; (2) «Diversidad de género y sexual: el desafío»; (3) «La equidad es una ecuación social»; (4) «Hablar con la vida: valores de la Ekumene»; (5) «Revoluciones y urbanismo interclasista: reconstruir la convivencia»; (6) «El relato del currículum educativo: dar pie a identidades inclusivas»; (7) «La adquisición de la escritura: gramáticas orales y multimodales en los márgenes»; (8) «Dime con qué lenguas»; (9) «La justicia lingüística se aprende». El epílogo cierra el libro al declarar que «la razón intercultural: eso lo cambia todo».

10 Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (traducción de Gino Raymond y Mathew Adamson) (Cambridge: Polity Press, 1991).

11 Véase Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, «Americanness as a Concept of the Americas in the Modern World-System», *International Social Science Journal* XLIV, 4 (1992): 549-557.

objetivo de revalorar la memoria multiversal, el acervo multicultural, la pluralidad lingüística y la diversidad étnica en las sociedades de España y América Latina.¹²

En vista de «esos errores de la alfabetización en lenguas dominantes» y «La práctica intercultural de las maestras-brujas» anunciada como subtítulo del libro que estoy comentando, no estará de más traer a colación aquí al académico colombiano Raúl Fornet-Betancourt, quien advirtió que ya era hora de «aprender a pensar de nuevo», es decir, «empezar por reconocer nuestro alfabetismo intercultural y volver a la escuela [...] para aprender a leer el mundo y nuestra propia historia desde los distintos alfabetos que nos ofrece la diversidad de las culturas»¹³.

De modo que, lejos de cualquier «festival woke», lxs autores de *Pedagogías bárbaras* están apostando por una escuela otra construida desde y con aquellos «distintos alfabetos que nos ofrece la diversidad de las culturas». Es de notar que Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa no se han dejado intimidar por aquellxs que quisieran desacreditar los contenidos de su proyecto, caracterizándolos como frívolos, espurios y mal intencionados. Para responder a tales tergiversaciones latentes o patentes, lxs dos aclaran:

No es solamente una cuestión de identidad—aunque nuestro objetivo sea formar identidades múltiples—, fruto de la interacción entre culturas, clases y géneros diversos y la experiencia de distintos roles en las aulas y fuera de ellas. Las pedagogías críticas consisten en justicia social, porque se han denigrado todos los valores de las clases sociales empobrecidas, siempre con el intento de consolidar fronteras entre estamentos y ahondar en el clasismo por medio de su agravante: el casticismo. La

12 Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras...*, 13.

13 Raúl Fornet-Betancourt, «Lo intercultural: el problema de su definición», *Aula Intercultural*, 21 de julio de 2005, <https://aulaintercultural.org/2005/07/21/lo-intercultural-el-problema-de-su-definicion/>

ultraderecha exhibe la defensa del patriarcado y las fronteras coloniales dentro de un mismo país y de una misma ciudad contra la energía juvenil de la inmigración. Por supuesto que no quieren expulsar realmente esa mano de obra barata: mujeres y clases trabajadoras, sino educarlas en la sumisión.¹⁴

En cierta manera, estas referencias a la interacción entre culturas diversas, a las pedagogías críticas y a la justicia social apuntan a un proceso educativo de verdaderas transformaciones estructurales y epistémicas que en el fondo constituye un conjunto de prácticas interculturales que trasciende las aulas españolas dentro y fuera del país. De hecho, se escuchan resonancias de *Pedagogías bárbaras* en el Ecuador, por ejemplo, donde Luis Macas, pensador/activista/dirigente indígena que jugó un papel clave, sobre todo, durante las movilizaciones indígenas de los años 80 y 90 del siglo pasado, explicó la razón de ser de la interculturalidad crítica:

Creo que la propuesta de la interculturalidad va más allá de simplemente sentarnos a conversar cuan diferentes somos o no somos, o de las particularidades [. . .]. Así conversando con la experiencia en nuestro país hemos dicho: cómo podemos hablar de interculturalidad si existe un poder dominante, pueblos y culturas subordinados, desde su visión. Y es un poder agresivo y violento que está prácticamente arrasando con pueblos, culturas y sociedades.¹⁵

179

Siempre atentos y sensibles ante la evolución demográfica de la España actual debido a las olas migratorias recientes (y no tan recientes), además de la evidente emergencia de las mujeres y la gente joven como una potencia socioeconómica y cultural, mismas que exigen nuevas políticas pedagógicas fundamentadas en

14 Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras...*, 13.

15 Luis Macas, «Diversidad y plurinacionalidad», *Boletín ICCI Ary-Rimay (Publicación Mensual del Instituto Científico de Culturas Indígenas)* 64 (julio del 2004).

un mundo más inclusivo, Martínez-Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa miran simultáneamente hacia atrás y hacia adelante al resaltar a

[...] las brujas que nos enseñan son las mujeres maldecidas por atreverse a educar en la rebeldía —igualdad, libertad, sororidad— y en el cuidado, por encima del poder y del dinero. Su genealogía es nuestra herencia, como también el legado de todas las culturas resistentes al exterminio, en sentido material y ecosistémico, además de simbólico.¹⁶

Así que, en el fondo, *Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas* constituye la posibilidad de (re)imaginar-nos, pero no como una práctica ilusoria perdida en abstracciones altisonantes que jamás se aterrizarán sobre territorios palpables, cuando no dolorosamente reales para demasiados sectores de nuestras respectivas comunidades. La intención de Martínez-Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa está clarísima: provocar un debate permanente caracterizado por una conciencia colectivista y comunitaria basada en el respeto siempre y nunca en aletazos de fácil desprecio. Como se lee al final de *Pedagogías bárbaras*: «La Educación auténtica no era adoctrinamiento, sino que consiste en una biografía colectiva de experiencias memorables sobre la humanidad y la vida comunes, que se comparten en una escuela sin muros»¹⁷.

Aunque habrá lectores escépticos que categorizarán *Pedagogías bárbaras* como un ejemplo más de aquel «festival woke» ya mencionado arriba, me parece necesario evitar conclusiones prematuras y aceptar con serenidad la invitación a dialogar acerca de esa compleja y siempre proteica «biografía colectiva» que Martínez-Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa pretenden reconstruir desde los márgenes de las principales narrativas de

¹⁶ Martínez-Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras...*, 15.

¹⁷ Martínez-Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras...*, 129.

España. Con su apuesta por un sistema de educación pública que sirva más efectivamente a la formación de las nuevas y diversas generaciones, seguramente habrá recomendaciones pedagógicas que se cuestionarán y otras que tal vez les hayan faltado a los autores. Pero en eso radica la convocatoria que es *Pedagogías bárbaras*: «Valorar la riqueza multicultural de nuestra patria de pueblos y gentes, por contraste con la tendencia segregadora que afecta [...] al sistema educativo»¹⁸.

Termino mis reflexiones sobre este libro tan provocativo y rico de (des)enseñanzas al recordar al eminente pensador jamaquino-británico, Stuart Hall, quien advirtió que «la capacidad de vivir con la diferencia será [...] el asunto clave del siglo XXI»¹⁹. De ahí, una vez más, la urgencia de leer y ponderar detenidamente *Pedagogías bárbaras. La práctica intercultural de las maestras-brujas*.

181

Michael Handelsman

Profesor emérito de la Universidad de Tennessee, se ha dedicado a estudiar e investigar la literatura ecuatoriana durante cincuenta años. Su libro más reciente es *Desaprender para volver a ser. Apuestas decoloniales desde y con voces afro del Ecuador y Colombia* (Quito: Abya Yala, 2024). Handelsman es miembro correspondiente extranjero de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y profesor honorario de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

¹⁸ Martínez Sánchez y Perales-Fernández-de-Gamboa, *Pedagogías bárbaras...*, 117.

¹⁹ Véase Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, compilación de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Quito: Corporación Editora Nacional, 2013), 575.



Portada del poemario *CERATI*, de Paúl Puma.



CERATI

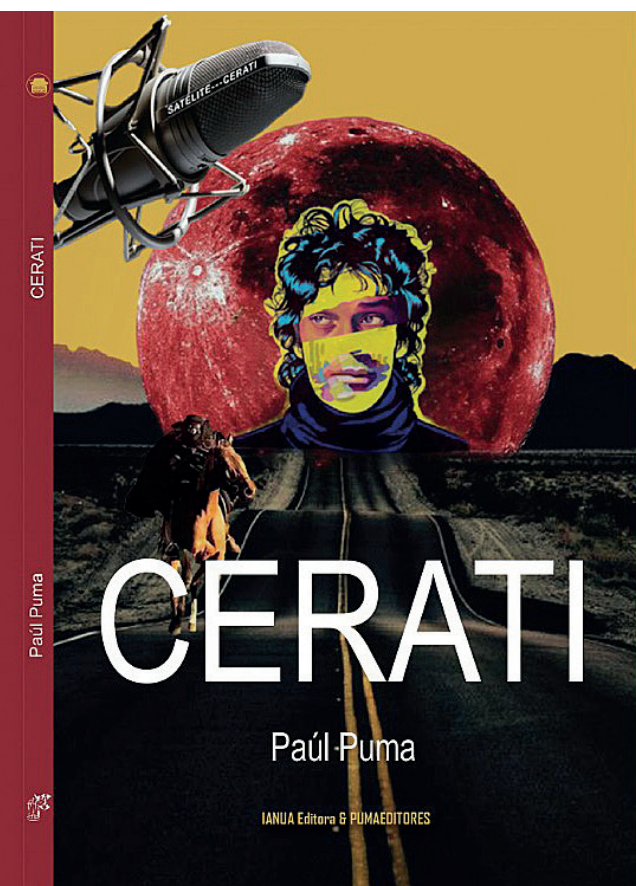
Paul Puma



Pie de página¹³

¹³ Revista literaria
de creación
y crítica

13 / Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824



Paúl Puma (Quito, 1972) Escritor y crítico literario. Doctor PhD en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante. Catedrático de la Universidad Central del Ecuador. Publicó en poesía: Los Versos Animales (1995), Eloy Alfaro Híper Star (2001), Felipe Guamán Poma de Ayala (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, 2002), Pi (2010), Paúl Puma: Antología Personal (2011), Mischa (2012), Filamentum (Mención de honor Juegos Florales, Ambato, 2013), B2 (Premio Universidad Central del Ecuador, 2016), Sharapova (Premio Gobierno de la Provincia de Pichincha, 2017), Mickey Mouse a gogo (Premio Joaquín Gallegos Lara, 2017), Mandala (2019) y Popeye (2020). Tiene una amplia obra publicada en teatro, cuento, novela, crítica literaria y filosofía.

CERATI (Paúl Puma)

Máximo Ortega Vintimilla

*Si os dan papel pautado,
escribir por el otro lado.*

Juan Ramón Jiménez

184

Paúl Puma (Quito, Ecuador, 1972) ha ejercido la escritura, la crítica literaria, la docencia universitaria y la gestión editorial desde los 21 años, tiempo en que publicó *Los versos animales* (1995). Ha publicado una veintena de libros en todos los géneros literarios, inclusive la filosofía. Obtuvo su doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Alicante. Su libro *Felipe Guamán Poma de Ayala* (2002) refleja en gran parte el laboratorio de la escritura de Puma a partir de tres ejes: la originalidad desde la ancestralidad y la diferencia, la lúdica, y el factor iconoclasta. Los poemas de Paúl Puma, elaborados desde la rigurosidad literaria y la responsabilidad, se caracterizan por su larga extensión y contienen personajes y estructuras narrativas con base en investigación documentada, lo cual presenta un panorama literario inusitado.

El poemario *CERATI*¹ abre un camino distinto frente a un libro convencional de poesía, pues Puma encarna la voz de Charlie Brooker, el creador y guionista de la serie *Black Mirror*, para descubrir el limbo que Gustavo Cerati, exvocalista argentino de la banda de rock latinoamericano Soda Stereo, vivió al padecer un coma por haber sufrido un accidente cerebro vascular isquémico en mayo de 2010 hasta su fallecimiento en septiembre de 2014.

¹ Paúl Puma, *CERATI* (Quito, Ecuador-Toledo, España: IANUA Editora-PU-MAEDITORES, 2023).

CERATI presenta la autoría de Paúl Puma quien, sin ser argentino, se apropia por primera vez, en el género de la poesía, de la muerte en vida o la vida en muerte que significó el estado de coma de Cerati, desde la mirada de Brooker, un jugador convertido en guionista de ciencia ficción en una de las series más emblemáticas de las plataformas de *streaming*.

El objetivo de este poemario tiene varias fuentes: el vínculo entre seres humanos tan distantes y distintos —me refiero a Brooker y Cerati—; la filosofía de un nuevo humanismo que no se ancle en la tecnología, sino que la supere en la búsqueda de un nuevo sentir y pensar para distinguir la amplitud del amor en el epicentro de la especie humana; la crítica a un sistema en el que la velocidad es sinónimo de eficacia y el trabajo una geopolítica de la hipervigilancia y el sometimiento que produce autómatas y adictos.

El potente artefacto de narración o libro de Puma convierte a la experiencia de leer en un videojuego literario diseñado para el lector con poesía que deslumbra por su diseño calculado, trastocado y explosivo:

El mundo de un poema silencioso con los pies al revés. El revés de un algoritmo de un astronauta lírico. Un astronauta/satélite con carné de discapacidad. El jinete/micrófono de la vida/muerte a caballo. La pulpa de la partícula de una drupa intergaláctica que quizá se pudra plenamente al final del camino.

Los personajes de *CERATI*, o del que habla Charlie y del que es evocado Cerati, son construidos magistralmente mediante diversos tipos de lenguajes o algoritmos. Paúl Puma incorpora citas de libros de filosofía: *La sociedad del cansancio* (2016), de Byun Chul-Han; *La escafandra y la mariposa*, de Jean-Dominique Bauby (1997); *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, de Martin Heidegger (2007); o «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius» en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, sin descartar alusiones a otros autores como Macedonio

Fernández, Nicanor Parra o Pablo Palacio, alternándolos con un sistema poético que registra algo así como una «tecnología de la palabra» llena de símbolos insólitos y estremecedores difíciles de explicar o replicar.

El lector debe superar varios niveles para llegar a un nivel nuevo que implica el envejecimiento, la muerte natural, la lentitud con seguridad y confianza, no sin antes ingresar a «otra dimensión alternativa» para entender que lo único que importa es el presente y la finitud. Más allá de la banalización de la muerte a la que asistimos los seres humanos luego del desastre de la pandemia. La poesía de Paúl Puma tiene una función ecuménica, que no se queda en la idea del poeta como un paria (anarquista de la sociedad), sino que entiende al vate como un individuo crítico que acciona frente al sistema político, económico y social. Es evidente que Puma sigue los pasos de Jorgenrique Adoum, el poeta ecuatoriano, en cuanto a señalar lo que ocurre en su tiempo/espacio como un poeta artista y ciudadano.

186

Una de las contribuciones esenciales del poemario es la intervención realizada a las canciones de Gustavo Cerati, proporcionándoles a las líricas musicales la posibilidad de transformarse en líneas de poesía: «Recuérdalo todo. Me verás volar *como una pelusa pareidólica captada por un fotón* [...] Recuerda a *Funes el híper nano memorioso recordándote*».

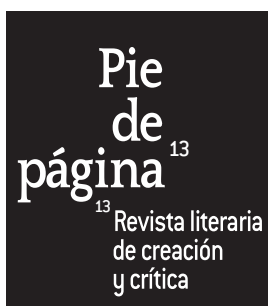
En ocasiones, cuando el autor usa el sujeto poético de Charlie Brooker, repasa y trasciende el *mainstream* del imaginario colectivo mediante un sistema lírico que se refiere a los episodios de *Black Mirror* desde ciertos hitos artísticos como el urinario expuesto de Marcel Duchamp o el primer ministro que debe follarse a un cerdo frente a todo el Reino Unido. Su intención es conflictuar al siglo XXI de un nuevo milenio esquizofrénico. Después de leer este libro el lector puede preguntarse: ¿es posible la clonación digital en la pantalla de las páginas de un poemario? ¿Es posible revivir y darle una muerte digna a un músico reconocido con un libro, sin

inteligencia artificial, sino desde la poesía? El poema del autor es un chip que puede contener *cookies* o *gadgets*, pero sobrepasa lo formal para encumbrarse en un acto poético al que le interesa la plenitud de la vida sin descartar de ella la muerte.

Me atrevo a afirmar que la poesía Puma es, en sí misma, ciencia ficción que por su carácter premonitorio será absolutamente moderna en el futuro. Paúl Puma vive en otro tiempo. Nada de lo que he leído en la poesía actual se parece a este CERATI del que he sido un testigo más como el que viaja a otro tiempo para contactarse con lo desconocido.

Máximo Ortega Vintimilla

Azogues, Ecuador, 1966. En poesía ha publicado *La Poesía es algo más que un sueño* (1990) y *Vibraciones en Verde* (1998). También las novelas *El arcoíris del tiempo* (Madrid, 1996) en dos ediciones; *Gigantescos elefantes dormidos* (Quito, 2008); y *Simulación Fatal* (Quito, 2022), en dos ediciones. Publicó el libro de cuentos *El hombre que pintaba mariposas muertas* (2004). Su nombre ha sido considerado dentro de la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II* por la Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid (2022), así como en *Historia y antología de la literatura ecuatoriana T 8 B*, editada por la Academia Nacional de Historia en el mismo año. Ha sido Personaje del año Confederación Nacional de Periodistas de Opinión y la Revista *Ahora* (2008), y ha recibido la presea José Bartolomé Peralta al mérito cultural (2023).



13 / Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

La pista de hielo: perspectivismo, belleza y tradición

Christian Delgado

189

Tenía razón, en el planeta de los eunucos felices
y los zombis, la poesía no daba nada
(BOLAÑO, 2017, p.107)

El perspectivismo

Durante su estadía en Chile, Roberto Bolaño concedió una entrevista para el programa *La belleza de pensar*. En ella, el autor de *Estrella distante* mencionó que la novela ya no puede ser configurada como una simple narración que va del punto A al B, en orden cronológico. Sobre esto, Bolaño sentenció que una novela contemporánea se distingue de otras por su forma, mas no por su fondo, pues ya todo había sido escrito. Por ello, como lector voraz, el chileno bebe de

otros autores como Cervantes o Dostoyevski y en, prácticamente, toda su obra trabajó con el recurso de la polifonía. Como prueba de lo último, nos encontramos con *La pista de hielo*, novela publicada en 1993 y que es narrada por tres voces: Remo Morán, Gaspar Heredia y Enric Rosquelles.

Por un lado, tenemos a Morán, poeta y emprendedor chileno; por el otro está Heredia, poeta y vagabundo mexicano. Entre estas voces hay una semejanza y una diferencia irreconciliable. Ambos sienten verdadero fervor por la poesía y, sin embargo, se encuentran cabalmente distanciados. Además de poeta, el chileno representa al migrante sudamericano que busca oportunidades económicas en tierras europeas. La cosa ha sido favorable para él, aunque no se ha visto exento de episodios de xenofobia. En contraparte, Gaspar encarna al poeta del que hablaba Bolaño y su personaje se aproxima más al de un errante, lo que socialmente lo convierte en un apestado, un migrante apestado:

190

Mi situación legal en España, salvo los primeros meses, era, por decirlo de una forma suave, desesperada: no tengo permiso de residencia, no tengo permiso de trabajo, vivo en una especie de purgatorio indefinido a la espera de conseguir dinero suficiente para ahuecar el ala o pagar un abogado que arregle mis papeles.¹

Finalmente, y en una posición totalmente antagónica, Rosquelles, de fisionomía rechoncha, tiene una vida cómoda, pues tiene un título universitario en psicología, además de otros certificados, y trabaja como funcionario social en el ayuntamiento de Z. Sin embargo, tantos diplomas forman una fachada que cubre el fondo de un personaje cínico, eficiente y acomplexado, lo que lo convierte en mi personaje favorito de la novela.

Dicha triangulación de voces nos permite, como lectores, tener diversas perspectivas de lo que ocurre en Z, pueblo costero

¹ Roberto Bolaño, *La pista de hielo* (Barcelona: Penguin Random House, 2017), 11.

catalán que cobra vida durante los veranos. De este modo, Gaspar Heredia nos da acceso al hampa que pulula por las calles de tal lugar. A través de este personaje, nos acercamos a las peripecias de Carmen, Caridad y El Recluta, seres errantes que invaden ciertos espacios, como las ratas, en la oscuridad. En contraposición, el testimonio de Enric Rosquelles visibiliza que la gente que trabaja en el ayuntamiento de Z, grupo supuestamente orquestado en favor del pueblo, actúa con frivolidad, engaños, sorna y con intereses propios, más allá de alguna excepción. Este par tan contrapuesto de personajes nunca llega a interactuar, no obstante, en determinadas ocasiones, sí ocupan, en la clandestinidad, el mismo sitio. El primero, como un roedor, desde las sombras, y el segundo, desde una posición privilegiada. Es más, Rosquelles nunca se percató de la existencia de su observador. Esto puede tratarse de un mensaje cifrado en el que se nos retrata cómo el poder nunca mira hacia abajo, más allá de sus narices, como suele decirse. Nos hemos fijado en este par porque sus perspectivas, desde la posición social, se ven enfrentadas. En este aspecto, la visión de Morán también choca con la del funcionario catalán por la xenofobia del último, aunque su mayor desencuentro tendrá otro motivo.

A lo largo de la narración, estas voces darán su propia versión de un acontecimiento que los vincula, como si estuviesen salpicados de sangre. Ahora bien, el concepto de perspectivismo se reafirma cuando nos percatamos de que las interacciones entre estas voces son contadas. Es más, si es que dialogan, el lector no presencia esta charla directamente, pues las pláticas son rememoradas bajo la perspectiva del hablante, y cualquiera que maneje un concepto amplio de perspectiva sabe que el recuerdo muchas veces es engañoso y subjetivo. Por ello, y encarnado un papel detectivesco, el lector tendrá que examinar concienzudamente el relato fragmentado y difuso que nos brindan los personajes. Claro está que cada lector es un detective distinto y que, por ello, la conclusión final ha de variar de acuerdo al testimonio más creíble para el detective —es decir, lector— de turno.

El efecto de la belleza

Si pensamos en los personajes femeninos de Roberto Bolaño, podemos observar que usualmente están configurados de una belleza excepcional, además de contar con un talento que realza su figura. ¿Qué tienen en común las hermanas Font, de *Los detectives salvajes*, con las hermanas Garmendia, de *Estrella distante*? Comparten el hecho de que su belleza suele desatar las pasiones más inusitadas en sus admiradores: desde el descubrimiento amoroso para Made-ro hasta la perversión en Carlos Wieder. Esta especie de personaje, el que provoca devoción por su presencia, también está presente en *La pista de hielo* y su nombre es Nuria Martí, patinadora sobre hielo.

Remo Morán: «Su pelo se mojaba por secciones, como si fuera una estatua, y cuando empezó a salir el sol era su cabeza lo que más brillaba en aquel mar siniestro que me estaba tragando»².

Enric Rosquelles:

192

La mayoría, sin embargo, aplaudía imantada por su fama y su belleza. Porque allí, frente a mí, estaba la mujer más hermosa que jamás hubiera visto. ¡La más hermosa que jamás veré! Los niños no suelen equivocarse, dicen. Yo, como psicólogo y funcionario, nunca lo he creído. Esta vez tenían razón. Todos los adjetivos del mundo cuadraban a la figura luminosa de Nuria.³

A lo largo de la novela, ella interactúa con Enric y Remo y es observada, brevemente, por Gaspar. Si hay algo en lo que estas tres voces concuerdan es en el encanto de Nuria, principalmente en el de sus piernas. Ahora bien, su relación con Rosquelles y Morán es rotundamente opuesta. Por una parte, la relación entre la patinadora y el funcionario de Z parece fundamentarse en el concepto de la amistad y el ideal, pues salen, comen y miran películas juntos. No obstante, inicialmente, su vínculo se debió al capricho de Rosquelles, quien, abrumado por la presencia de Nuria, hizo

2 Bolaño, *La pista de hielo...*, 53.

3 Bolaño, *La pista de hielo...*, 24-25.

uso de su poder para conocerla y, clandestinamente, ayudarla. En esta medida, Martí se ve beneficiada de los privilegios que tiene al amistar-se con el psicólogo catalán, mientras que este se siente complacido con la cercanía de la beldad. Evidentemente, la ayuda, la «amistad» no es desinteresada; aunque en este juego de intereses, uno de los dos puede perder más.

Por otra parte, la relación entre Nuria y Remo es exclusivamente carnal, pese a los intentos del chileno por alcanzar un vínculo sentimental. «Tuve la impresión de que pensaba que iba demasiado rápido. ¿Estás enamorado de mí? No te enamores, no te enamores, parecía querer decirme. Me sentí frágil y corrido como un adolescente»⁴. Por lo tanto, estamos hablando de una pareja que rehúye del compromiso o la responsabilidad emocional y que interactúa por una necesidad instintiva. De alguna manera, este par representa la ruptura del convencionalismo amoroso en el que dos personas debían pretender interés y compartir algunos datos de su vida antes del acto amatorio. Martí y Morán no se cuentan anécdotas, no se hacen preguntas, no se exigen nada. Sin embargo, al igual que en la relación anterior, es Nuria quien lleva la batuta de los encuentros.

En definitiva, la presencia de Nuria conlleva a la desestabilización de sus devotos. Su belleza provoca que Rosquelles, funcionario competente y egoísta, superponga la pasión por encima de la razón, como si el ilustrado se viese devorado, súbitamente, por el romanticismo. Del mismo modo, el encanto de la patinadora provoca una desilusión ingenua en Morán, quien se mostraba desengañado y despreocupado hasta su encuentro. El juego selectivo de Nuria, pensando en el concepto de masculinidad en la obra de Bolaño, resulta curioso por lo siguiente: ella decide acostarse con un escritor, fumador, sudamericano y que además posee fama de tener un pene de 30 cm; mientras que, con su pretendiente, un funcionario rechoncho, pequeño y diplomado, prefiere llevar una relación en los márgenes de la amistad convencional: comer juntos, invitarlo a reuniones familiares y ver unas cuantas veces *La*

⁴ Bolaño, *La pista de hielo...*, 54.

laguna azul. De todos modos, ambos comparten la misma pena y es el hecho de no poseer al objeto de deseo, sino estar a merced de su antojo. En resumen, Nuria no puede ni quiere involucrarse en una relación significativamente afectiva.

La tradición escrituraria de Roberto Bolaño

Al igual que en otras obras canónicas de Bolaño, *La pista de hielo* presenta rasgos característicos de su escritura. Siguiendo esta idea, podemos destacar que los narradores de la novela, especialmente Remo y Gaspar, tienen matices autobiográficos. De este modo, el hecho de que sean latinoamericanos migrantes (un chileno y un mexicano) y compartan la labor escrituraria es una herencia directa del autor de 2666. Además, uno de ellos trabaja como guardia de un *camping*, dato crucial en la vida de Roberto Bolaño, quien trabajó de lo propio durante algún tiempo. De hecho, su personaje *alter ego*, Arturo Belano, tiene el mismo trabajo en *Los detectives salvajes*. Tal oficio también es fuente de inspiración para algunos de los poemas que aparecen en *La universidad desconocida*.

Sin embargo, Gaspar Heredia, el vigilante, también bebe de la imagen de Mario Santiago, Ulises Lima en *Los detectives salvajes*, pues, como se mencionó, el mexicano deambula en búsqueda de otros personajes marginales. Por ello, podríamos decir que Heredia se configura desde una combinación extraña entre la personalidad de Roberto Bolaño y Mario Santiago. Por su parte, Remo Morán sí parece beber única y directamente de la vida de su autor, puesto que, además de ser chileno, persigue cierta estabilidad que el mexicano no. Es más, en las narraciones de Morán siempre hay una suerte de nostalgia por México y los días en que formó parte de un grupo de poetas jóvenes y bregados.

Además de lo autobiográfico, esta novela, como *Los detectives salvajes*, registra un tono testimonial en los narradores. Esto, de algún modo, juega con la idea de la imagen cinematográfica, técnica que Bolaño emplea no solo en sus relatos, como en «El hijo del coronel», sino también en algunos poemas de *La universidad*

desconocida. El hecho de que en su obra siempre se estén citando películas, varias de serie B, no se debe al azar. Otra característica que comparten los libros del chileno es el juego con la idea del relato policial. Tanto en *Estrella distante*, como en el libro que nos ocupa y otros, siempre hay un misterio o una pista que seguir: hermanas desaparecidas o viejas muertas, el enigma es multiforme y no discrimina. No obstante, su interés por la novela negra no genera extrañeza. Es más, en el programa citado: «La belleza de pensar», Bolaño reconoce que, de no ser escritor, le hubiese gustado ser un detective. Incluso, a través de la voz de Remo Morán, corrobora dicha afirmación así:

A veces por las mañanas, cuando desayuno solo, pienso que me hubiera encantado ser detective. Creo que no soy mal observador y tengo capacidad deductiva, además de ser un aficionado a la novela policiaca. Si eso sirve de algo... En realidad no sirve de nada... Me parecen que Hans Henny Jahnn escribió unas palabras al respecto: quien encuentra el cuerpo de una persona asesinada que se prepare, pues le empezarán a llover los cadáveres.⁵

195

En conclusión, *La pista de hielo* es un compendio de imágenes literarias que se embriagan de desencuentros, persecuciones, precariedades e instintos feroces que cohabitan en un pueblo costero en el que convergen refugiados, turistas y vagabundos. En este contexto, el autor se vale de tres lupas distintas que, sin embargo, se queman simultáneamente ante el estímulo de la belleza y el lector se convierte en el único testigo de este perspectivismo sobre el encantamiento que esta produce. Así, Bolaño consolida la teoría con la que iniciamos este escrito porque para llegar del punto A al punto B, se tuvo que atravesar voces, fantasmas, palacios, música, ruido y muchísimo misterio. Al final, ¿qué es una historia sino una caja de pandora?

⁵ Bolaño, *La pista de hielo...*, 108

Bibliografía

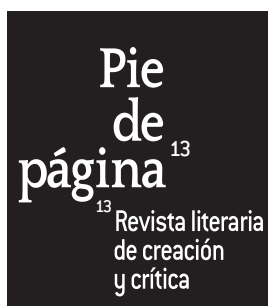
Bolaño, Roberto. *La pista de hielo*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

196

Christian Andrés Delgado Orellana

Cuenca, 1996. Licenciado en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales por la Universidad de Cuenca (2020). Actualmente, se desempeña como profesor de Literatura y Español en el Centro de Estudios Interamericanos International Programs (Cedei). En el año 2017 ganó el segundo premio en el Concurso Nacional Interuniversitario de Relato Efraín Jara Idrovo, convocado por la XIII Edición del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana y Latinoamericana Alfonso Carrasco Vintimilla.

En el transcurso de su carrera, ha tenido la oportunidad de participar en conversatorios literarios, presentaciones de libros y, principalmente, impartir charlas magistrales sobre literatura ecuatoriana a estudiantes y profesores del extranjero. Además, ha incursionado en los medios digitales al cofundar un canal, podcast, enfocado en el análisis de obras literarias (tanto latinoamericanas como europeas) en YouTube llamado Las Palabras y las Cosas.



13 / Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

In memoriam **Gilda Holst** **(1952-2024)**

197

Tras una larga enfermedad murió el 22 de octubre de 2024 una escritora clave para el Ecuador, nacida en Guayaquil en 1952, autora de tres libros de cuentos de variada extensión y complejidad, y de una novela breve. Se trata de Gilda Holst, quien también se desempeñó como profesora universitaria. Dicen muchos de quienes fueron sus alumnos y aquellos que tuvieron la fortuna de tratarla que fue una persona generosa, carente de poses, hasta un poco tímida y de una inteligencia artística notable. Sé de quienes guardan aún los sílabos de los cursos que ella dictaba y recuerdan la casa de ella en Urdesa, Guayaquil, rodeada de árboles.

La editorial guayaquileña Cadáver Exquisito tuvo la extraordinaria idea, en 2021, de publicar su obra completa, cuya edición y prólogo estuvieron a cargo del profesor Carlos Burgos Jara, radicado en España, quien señala con precisión los rasgos más notables

de la obra narrativa de Gilda Holst, al tiempo que la recuerda como la profesora que, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, llevaba inquietudes, dudas y un pensamiento en fértil proceso de construcción a las clases.

Sobre Gilda Holst, Burgos dice:

Un buen profesor es el que logra transmitir en lo que enseña algo de sí mismo, de su personalidad intelectual, de su visión del mundo. Cualquier otra cosa puede encontrarse en un buen manual. Los buenos profesores abren rutas y generan entusiasmos.

Esta *Obra Completa de Gilda Holst* contiene otros textos de su autoría —amén de lo que ya había sido publicado—, como diálogos teatrales, discursos y conferencias, que muestran lo que podríamos definir, siguiendo a Burgos, como una personalidad intelectual abierta y moderna.

198

Basta leer solo algunos de sus cuentos para darse cuenta de que a sus personajes los acompaña la sensación de extrañeza, la certeza de que nada es del todo transparente; el mismo lenguaje es objeto de desacralización y revisión crítica, así como el ejercicio literario. El primer cuento de *Más sin nombre que nunca*, de 1989, se titula «El escritor» y comienza así: «Era un escritor de esos que pululan por cualquier parte. Generalmente escribía como narrador omnisciente y pretendía conocer al dedillo a sus personajes. Les decía ‘míos o de la tumba’ (...). Pero era un tirano».

El humor, más bien de corte intelectual, la sátira, el detenimiento en el detalle, la necesidad de descifrar esa «turba de signos» —el mundo y, especialmente el lenguaje— son algunos de los rasgos de la escritura de esta fundamental autora, que no rehúye lo local, pues el paisaje urbano de Guayaquil y sus playas cercanas es parte de la atmósfera creada por sus desafiantes textos, que también juegan con la hibridez de géneros. No puede soslayarse la

presencia de problemáticas relacionadas con las mujeres: su deseo, su modo de relacionarse con los hombres, sus sangrados, sus olores, su carne, sus señales y síntomas. También en ese ámbito, Gilda Holst representa la presencia de la ruptura, que construye una tradición literaria.

Al tiempo que rindo un homenaje a su memoria, me quedo con unas líneas tuyas que hablan de una mujer que prácticamente no puede separarse del libro que está leyendo. Y el cuento, sí, se titula «El libro»:

No bien regresó a casa, comió rápidamente, se puso ropas cómodas y reabrió anhelante el libro, como las miles de veces anteriores con otros títulos, otros autores, otros personajes. Su promesa más incisiva, el desenlace tan cercano, el libro temblaba como con vida propia. Cambió de postura y en ese lapso el libro saltó y se cerró. Lo cogió e intentó abrirlo, pero no pudo. Trató de separar las tapas con toda su fuerza, maniobra que repitió muchas veces sin resultado. Rendida y sudorosa, le pidió con dulzura que la dejara penetrar nuevamente en sus líneas: el libro escuchó, abrió sus páginas y se extendió cuan ancho era. Maravillada y comprendiendo que se trataba de un milagro, acercó su cara para leer reverente el mensaje expuesto. Pero se preguntó ¿qué párrafo, qué línea? Y así, como en viejas épocas, cerró los ojos y dejó caer su índice. Al inclinarse intrigada para conocer los signos revelados, el libro, con agilidad increíble, se prendió con furia de su cabello. Esta vez, de nada sirvieron las súplicas, ni la fuerza, ni los insultos: el enlace estaba hecho. El libro, como capa, le había tomado el pelo.



Esta es una publicación de la Universidad de las Artes,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Guayaquil, Ecuador
Diciembre de 2024

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

Este número entrega una sección académica conformada por artículos que revisan a profundidad el cuento «Emma Zunz», de Jorge Luis Borges, en pos de describir en él el camino de la heroína y su sacrificio, y cómo se imbrica el concepto de la cábala. Además, compartimos en estas páginas un artículo sobre ideas de arte contemporáneo, posmodernidad y mercado del arte en sendas novelas de Echenoz y Houellebecq; finalmente, se ofrece un análisis de la noción de mimesis en la obra cinematográfica de Alice Guy-Blaché, desconocida y apasionante directora de cine de comienzos del siglo XX.

En el dossier creativo que invitaba a reflexionar sobre la relación entre drogas, inspiración artística y creación, ofrecemos la reedición de un cuento de Fernando Iwasaki, con el correspondiente falso/verdadero artículo académico de sustentación, y una breve selección de poemas.

La miscelánea se conforma por un ensayo a propósito de los cien años de la publicación de *La Vorágine*, cuya temática y ambientación son comparadas por su autor con las de *El corazón de las tinieblas*. Además, las reseñas de tres libros: *Cerati*, un poemario; *Pedagogías bárbaras*, un ensayo; *La pista de hielo*, novela de Roberto Bolaño. Finalmente, *Pie de Página* rinde homenaje a la memoria de Gilda Holst, autora originalísima y desafiante con una nota *in memoriam*.

Cecilia Velasco
Directora de *Pie de página*