

LITERATURA Y ENSAYO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

EL ENSAYO EN DIÁLOGO

I

LILIANA WEINBERG

(Coordinadora)



Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Universidad Nacional Autónoma de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Coordinador de Humanidades

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretario Académico

Dr. Mario Vázquez Olivera

Secretario Técnico

Mtro. Felipe Flores González

Encargado de Publicaciones

Gerardo López Luna

EL ENSAYO EN DIÁLOGO

COLECCIÓN
LITERATURA Y ENSAYO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
12

CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Liliana Weinberg
(coordinadora)

EL ENSAYO EN DIÁLOGO

I



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2017

Esta edición se realizó gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) de México, a través del Proyecto “El ensayo en diálogo: ensayo, prosa de ideas, campo literario y discurso social. Hacia una lectura densa del ensayo” (Proyecto 155458H).

El ensayo en diálogo / Liliana Weinberg (coordinadora). -- Primera edición.
2 volúmenes. -- (Colección literatura y ensayo en América Latina y el Caribe ; 12).
ISBN 970-32-3581-6 (colección).
ISBN 978-607-02-9584-3 (obra).
1. Ensayo -- Historia y crítica. 2. Ensayos latinoamericanos -- Historia y crítica. 3.
América Latina -- En la literatura I. Weinberg, Liliana, 1956- , editor. II. Serie.
PN4500.E567 2017

Diseño de portada: Carolina Magis Weinberg, *Diálogo de trazos*

Primera edición: septiembre de 2017
Fecha de edición 12 de septiembre de 2017

D.R. © 2017 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510
México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8° piso,
Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México
Correo electrónico: cialc@unam.mx
<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN: 970-32-3581-6 (colección)
ISBN: 978-607-02-9584-3 (obra)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

El ensayo en diálogo: un diálogo sobre el ensayo	11
<i>Liliana Weinberg</i>	

NUEVAS MIRADAS AL ENSAYO LATINOAMERICANO

Algunos modos del ensayo contemporáneo	29
<i>Gustavo Guerrero</i>	

Ensayo, periodismo y capital en la era modernista	55
<i>Miguel Gomes</i>	

El ensayo hoy	85
<i>Víctor Barrera Enderle</i>	

EL ENSAYO: LECTURA Y ESCRITURA

En busca de Montaigne. Historia de un libro.	107
<i>Adolfo Castañón</i>	

El ensayo en clave literaria	119
<i>Libertad Garzón</i>	

Imaginación estética e imaginación política. Estilo y pensamiento en un ensayo de Mariátegui	133
<i>Rafael Mondragón</i>	

ENSAYO Y REPRESENTACIÓN

Indagación de la metrópoli. La Buenos Aires
de Ezequiel Martínez Estrada 165
Adrián Gorelik

Ensayo e imagen. De la ilusión de presencia
a la creación relacional. 203
Efrén Giraldo

Hacia la construcción de un atlas del ensayo
latinoamericano 241
Lucía Pi Cholula

EL ENSAYO Y EL GÉNERO

Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola . . . 263
Mariana Ozuna Castañeda

Prometeo ante el espejo: *La tierra del fuego* (1998)
de Sylvia Iparraguirre como ensayo. 291
Juan Manuel Berdeja

La maternidad como *poiesis* en dos ensayistas
hispanoamericanas: Gabriela Mistral
y Victoria Ocampo 319
Mayuli Morales Faedo

Del ensayo en el diario. Una lectura del primer
volumen de los *Diarios de Emilio Renzi*
de Ricardo Piglia 339
Manuela Luengas Solano

ENSAYO E INTERPRETACIÓN

Subjetividad intelectual y experiencias de
aprendizaje en los ensayos culturalistas
de Mariano Picón-Salas. 369
Clara María Parra Triana

Ernesto Che Guevara, de la polémica de la cultura
al hombre nuevo 387
José Arreola

Revueltas: lo real universal. 411
José Manuel Mateo

*

Sobre los autores. 447

EL ENSAYO EN DIÁLOGO: UN DIÁLOGO SOBRE EL ENSAYO

Liliana Weinberg

El libro que aquí presentamos es en gran medida resultado de los trabajos del proyecto *El ensayo en diálogo* así como de los encuentros de carácter nacional e internacional que fueron animados por esta misma idea y a través de los cuales hemos procurado propiciar *un diálogo sobre el ensayo* a la vez que someter a examen una concepción particular de este tipo de textos como espacio simbólico que traduce condiciones de encuentro y amistad intelectual entendidos de manera fuerte: *el ensayo en diálogo*.¹

Nuestra propuesta busca atender no sólo al texto en sí, en su especificidad, en su opacidad e intransitividad, en su *decir*, sino también ponerlo en diálogo con el mundo, revisarlo en su carácter profundamente relacional, en su transparencia y transitividad, en su *querer decir*, ya que sólo de este modo puede resultar más vivamente significativo: he aquí aquello que hemos llamado una *lectura densa* del ensayo. Si el concepto de densidad se opone al de ligereza

¹ He aquí presentada de manera sintética la propuesta de investigación que hemos desarrollado en el proyecto colectivo bajo mi responsabilidad, “El ensayo en diálogo. Ensayo, prosa de ideas, campo literario y discurso social. Hacia una lectura densa del ensayo”, que cuenta con el apoyo del Conacyt, México.

y remite a la posibilidad de atender a la complejidad y examinar los muchos estratos significativos de un texto, es a la vez un concepto que nos envía a otro campo semántico, ya que se inspira en la noción de descripción densa (*thick description*) de Gilbert Ryle, que fue retomada a su vez por el gran antropólogo Clifford Geertz, quien insistió en la necesidad de reconstruir los contextos culturales para entender los significados y comprender las experiencias: una vez más, no basta con atender al *decir* de los textos, sino que es necesario asomarse a su *querer decir*.²

De allí nuestro particular interés por poner énfasis en dos componentes que consideramos clave para la comprensión del sentido de los textos: diálogo y relacionalidad. Desde luego que apelar a la noción radical de diálogo nos conduce en primerísimo lugar a los aportes de Bajtin, y esto nos lleva a la vez a otra cuestión de hondos alcances: el yo no puede pensarse sin una relación previa con el otro, como lo mostraron Martin Buber y Emmanuel Levinas. A ello añadimos otra noción no menos fundante: la de relacionalidad, que nos conduce indefectiblemente a Édouard Glissant y nos anima a pensar antes en vínculos dinámicos que en objetos discretos.

En todos estos casos, como se ve, nuestra opción epistemológica constituye a la vez y al mismo tiempo una postura ética y estética: con todos ellos, en la estela gigante de Montaigne, nos comprometemos a asumir una actitud de responsabilidad por la palabra, así como a ver en el ensayo un espacio de encuentro intelectual donde confluyen, se representan, se reconfiguran y a la vez se reabren los términos del diálogo y el permanente ejercicio de puesta en relación de los diversos órdenes de la lectura y la vida.

² Para el concepto de densidad y su valor en el análisis cultural, véase Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (1ª edición en inglés 1973), trad. de Alberto Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 1988.

La noción de diálogo tiene aún muchas resonancias: nos envía a las tradiciones clásica y renacentista en las que se inscribe el quehacer del padre del ensayo, auténtico instaurador de discursividad cuya escritura se despliega en la misma época en que se expande por la región europea el gusto por el diálogo humanístico y se regresa a la herencia de Sócrates y Platón, a la vez que se abre la curiosidad por las nuevas regiones del mundo que comienzan a ser exploradas. Es así como el nuevo mundo del ensayo se convierte también en el ensayo de nuevo mundo. Pero mientras que muchos ejemplos del diálogo humanista pecaban de cierto acartonamiento y no profundizaban en la posibilidad de un auténtico sentido de aquello que Foucault veía como modificación de sí en el encuentro con el otro, Montaigne eligió un nuevo camino de indagación en que el encuentro intelectual se convierte en una experiencia límite, en una apertura de horizontes de sentido capaz de transformar al sí mismo que se piensa desde la perspectiva del otro.

No olvidemos que, aunque el desmedido culto individualista por el autor que abunda en nuestra época nos haya llevado a una excesiva preocupación por la figura del yo y la ostentación autobiográfica, el ensayo es fruto de un momento diferente en la concepción de la relación del ser humano con el universo: el yo de Montaigne no debería ser leído como la proyección de una figura egoísta que se planta frente al mundo, sino precisamente como un ejemplo del momento en que las aguas que dividían el yo y el mundo —ese yo en apariencia tan nítido que es característico de todo un modelo excluyente y jerarquizante— no se habían abierto todavía: Montaigne está en el momento en que comienza a perfilarse la conciencia del individuo moderno en correspondencia con nuevos procesos de conformación de la subjetividad y de construcción de un nuevo sujeto del conocimiento, y él mismo contribuye a fundar y explorar las nuevas posibilidades de relación con el mundo que estos

complejos fenómenos traen aparejadas. Por fin, el ensayo es fruto de una modificación radical en el ámbito del libro y la lectura, ya que la imprenta, la redefinición de la relación entre lenguas del saber y lenguas de la conversación así como la mayor circulación de textos abren a una nueva posibilidad: leer el mundo como si fuera un libro y leer el libro como si fuera un mundo. La proliferación de cartas, apuntes, diarios de viaje y muchas otras formas textuales contribuye a generar además la idea de una sociabilidad que se construye y multiplica a través de la lectura.

Esto nos conduce a su vez a otro sentido fundamental de diálogo: la presencia activa del lector, quien no sólo recibe pasivamente el legado de un texto ya cerrado, sino que es capaz de reabrir, responder, reinterpretar el sentido, haciendo uso de su libertad de elección y su capacidad autónoma de ingresar en el mundo del texto o decidir detenerse en el umbral. Una vez más, Montaigne abre el tema de la relación entre autor y lector: no se trata para sus ensayos de esperar la respuesta de un lector cautivo, sino de descubrir que puede tratarse de una relación abierta y de libre elección, en que se debe apelar a todos los recursos de la argumentación, el diálogo y la seducción a través del discurso.

Existen aún otros grandes componentes protagónicos del ensayo: el lenguaje y la escritura, ámbitos que, lejos de tener un mero valor instrumental para la transmisión de ideas, constituyen la cifra del sentido: son el espacio de encuentro en que concurren mundo, vida y texto y en que se dramatiza la relación entre discurso y verdad, presencia y ausencia, en ejercicio permanente entre aquello que Benjamin y Wittgenstein consideraban las instancias del decir y del mostrar.

Buscamos aquí atender al ensayo como una forma textual en clave de diálogo e intercambio simbólico de imágenes y conceptos, que se encuentra inserta en una serie de prácticas y redes de sociabilidad intelectual y que a su vez, a través de su capacidad para la intermediación entre discursos y prác-

ticas, formaciones e instituciones, contribuye a consolidar —e incluso contribuye a postular y configurar— un espacio de encuentro para la confluencia de líneas de pensamiento así como propuestas éticas y estéticas que constituyen una puesta en valor de los temas y problemas tratados.

Proponer la intencionalidad de todo acto de sentido y la radical relacionalidad de la palabra humana con el mundo, no implica recaer en viejos reduccionismos respecto de la intencionalidad del autor, sino pensar, con Merleau-Ponty, en una *intención significativa*³ y afirmar, como lo hace Tomás Segovia en su primoroso ensayo sobre “La verdad ficticia”, que el sentido sólo tiene lugar en el diálogo entre autor y lector, de tal modo que el sentido se da en el *uso*, en el encuentro entre la palabra y el mundo.⁴ Nos interesa atender a ese *querer decir* del propio texto, inscrito como está en un horizonte epocal y cultural de sentido, en un sistema de valores, en un concierto de voces y lecturas: se debe deslindar —como lo hace Jean-Marie Schaeffer— entre lo que el autor quiere decir y lo que el propio texto quiere decir.⁵ Se trata así —para evocar las propuestas de Bajtin— de un encuentro dialógico, responsivo y responsable por la palabra, en un gran concierto social atravesado por innumerables formas discursivas.

La actitud de quien ensaya es la actitud de quien pone en valor, quien intenta dar sentido al mundo, quien procura a

³ Maurice Merleau-Ponty, “Sur la phénoménologie du langage” (1951), en *Éloge de la Philosophie et autres essais*, París, Gallimard, 2016, p. 84.

⁴ Al alegar que la comprensión del sentido no se puede restringir meramente al nivel estructural, sino que se debe atender a ese encuentro de buenos entendedores que se asocia al uso, dice Segovia: “Ese nivel es el que yo caracterizaría como nivel del sentido, de ese sentido que sólo existe, o más bien sólo tiene lugar, en ese diálogo entre el autor y el lector”, Tomás Segovia, “La verdad ficticia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 25 (2006), p. 14.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* (1ª. ed. en francés 2011), trad. de Laura Fóllica, México-Buenos Aires, FCE, 2013.

través de él instaurar un espacio de encuentro y reciprocidad en el decir dotado de los rasgos que alguna vez propuso Montaigne: ocio, tranquilidad, libertad. Se trata así de un ejercicio de libre examen de diversos temas y problemas en que la escritura y la lectura, las ideas y los discursos, ingresan en un circuito de intercambio libre y generoso entendido como un don. El propio estilo del decir y del pensar característicos del ensayo se inscribe también en esa forma de circulación de bienes simbólicos que identificamos como participación.

Si, como ha dicho Adorno en un texto clásico para la comprensión del género,⁶ el ensayo no sólo representa el mundo sino también el propio proceso interpretativo que se está llevando a cabo, podemos por nuestra parte sostener que el ensayo representa también el propio proceso de diálogo con los lectores y las lecturas, con el entorno intelectual y el ámbito social cercanos al autor, así como también con el mundo entero: diálogo en el más profundo sentido de condición fundante, en cuanto apertura, conjetura y construcción de un nuevo espacio de encuentro e intelección.

El ensayo puede entenderse así como prosa mediadora entre la prosa, que ingresa en un espacio de diálogo, lectura y encuentro, esto es, en un espacio en que se da una permanente puesta en relación entre saberes, valores y sentidos, cuyas condiciones él mismo re-presenta, re-piensa, re-interpreta, re-configura, aunque sin olvidar nunca que su modo de mediación está dado por su propia configuración: el ensayo es así, al mismo tiempo, opacidad y transparencia.

Dicho de otro modo, y como he planteado en otro lugar, sin dejar de reconocer la posibilidad de estudiar la configuración literaria del propio texto, su autonomía relativa, su organización y su capacidad de modelización secundaria

⁶ Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma" (1958), en *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 20.

(Lotman) —ya que el texto ensayístico manifiesta densidad sintáctica y semántica, reglas de estructuración y representación artística, recurrencia de ciertas estrategias discursivas, rasgos formales y estilísticos—, es posible buscar en él constelaciones de sentido que no sólo lo habitan sino que lo atraviesan y lo abren al mundo, así como “estructuras elementales de sociabilidad” (François Dosse) y “estructuras de sentimiento” (Raymond Williams), que se encuentran a la vez dentro y fuera de él, en extrema porosidad, que preexisten a su ejercicio de interpretación y a la vez son reinterpretadas por él.⁷

Es también necesario considerar la inserción específica del quehacer ensayístico en tradiciones de palabra y pensamiento, convenciones literarias y tomas de posición estética, redes y horizontes discursivos, prácticas y condiciones de producción, así como su enlace con estilos del pensar y procesos de simbolización con los cuales entra en relación. Ya Marc Angenot, en *La parole pamphlétaire*,⁸ mostró cómo es necesario, para caracterizar a este tipo de textos, hacerlo como uno de los miembros de una organización dinámica y en plena ebullición: el ensayo se vincula a su vez con una familia textual mucho más amplia que es la de la prosa no ficcional: sólo en atención a esos que Wittgenstein llamó “aires de familia” es posible determinar semejanzas y diferencias.

Desde una perspectiva pragmática, el ensayo presenta un marcador genérico que implica la firma de *un contrato de intelección particular* cifrado en la sinceridad, transparencia y autenticidad del decir, a la vez que define un contrato de

⁷ He trabajado de manera más extensa este tema en mi texto “El ensayo en diálogo. De la tierra firme al archipiélago relacional”, en Reindert Dhondt y Dagmar Vandebosch, eds., *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico: Un género sin orillas*, Leiden-Boston, Brill-Rodolpi, 2017, pp. 15-35.

⁸ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot, 1982.

enunciación y de lectura: en cuanto no ficcional, se entiende que consiste, para decirlo con Genette, en enunciados de realidad o “ilocuciones serias de *status* pragmático sin misterio”, o, para decirlo con Glaudes, en un “balance perpetuo entre la convicción fundadora y la duda reguladora”,⁹ entre la seguridad y la tentativa, franqueza y buena fe en la búsqueda de la verdad, aunque esto implique a la vez una permanente puesta en evidencia del tironeo entre la pulsión retórica del lenguaje y la persecución de un decir pleno y total.

Consideramos que el ensayo sólo se puede comprender a fondo si lo colocamos en el entramado de prácticas de intercambio simbólico de ideas, estructuras de sentimiento y sociabilidad, formas discursivas, horizontes ético-jurídicos con los que entra en relación: el escritor debe en muchos casos salvar simbólicamente los fenómenos de fragmentación y desencuentro entre discursos y entrar en una no siempre tersa sino en muchos casos atormentada relación con su sociedad, en cuanto la relación entre lenguaje y verdad se ve atravesada por exigencias de representatividad y legitimidad de la propia palabra.

Sólo a fines del siglo XIX comenzará el ensayo a ser reconocido en su especificidad por críticos como el alemán Veit Valentin, quien es uno de los primeros en caracterizarlo, hacia 1892, como género reflexivo. Por su parte, el filósofo del lenguaje Karl Bühler planteará dos modalidades básicas del decir: narrar y explicar; el ensayo se adscribirá a la segunda, como se lo adscribirá más tarde a la órbita de lo no ficcional o de lo factual, en contraste con el orbe de la ficción y a su particular forma de relación con la búsqueda de la verdad y la firma de un contrato “de buena fe” diverso del acuerdo “de mala fe” que predomina en el ámbito de la ficción. Todas estas notas, lo sabemos, han entrado en una etapa de crisis y redefinición, nuevos cruces y nuevas síntesis, en los últimos años.

⁹ Pierre Glaudes, coord., *L'essai. Métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. xxi.

Es así como poco a poco el ensayo se irá afirmando como un estilo de pensamiento y una forma de búsqueda del saber propios de la tradición literaria, cuyo quehacer se plantea como diferencial respecto de las ciencias sociales y humanas, y cuyo discurso presenta notas diversas del académico, en cuanto en él se da una peculiar relación no sólo entre escritura y reflexión sino también entre quehacer literario y discursos del saber, puesto que ha llegado aquello que Marielle Macé denomina *el tiempo del ensayo*, en que se busca dar “una respuesta literaria a nuevas inquietudes intelectuales”.¹⁰

Para el caso de América Latina, es particularmente importante recordar además que el ensayo estará llamado a librar varias batallas simbólicas: si por una parte habrá de disputar con otras formas discursivas su lugar en la literatura, por otra habrá de defender el lugar de la literatura respecto de los discursos del saber: existiría, de acuerdo con Alberto Giordano, “un modo literario de conocer”.¹¹

Y también para el caso de América Latina es preciso atender a cuestiones como la responsabilidad y la representatividad del ensayista, su compromiso con otras lecturas y con los lectores en el proceso de búsqueda de la verdad, así como su permanente inquietud en busca de lectores y en su participación en los diversos circuitos de intercambio de ideas y en los marcos formales y semiformales en que se insertan los textos, desde las empresas editoriales o las publicaciones periódicas hasta las instituciones y prácticas políticas y culturales.

El ensayo nos envía y a la vez traduce simbólicamente un espacio-tiempo social de encuentro. Lo representa, así como a la vez lo postula e instaura, ya que esta posibilidad de di-

¹⁰ Véase Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Éditions Belin, 2006, p. 6.

¹¹ Alberto Giordano, *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges, Oscar Massota*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991, p. 113.

señar un ámbito donde pensar lo público y reescribir la palabra es fundamental en este tipo de textos.

La lectura del ensayo que aquí emprendemos se propone atender a la relación entre la constelación significativa del texto y sus procesos de estructuración con el mundo del autor y del lector, con el ámbito social y cultural en que están inmersos y sus correspondientes formas de sociabilidad intelectual y artística, y, por fin, con los fenómenos ligados a las “comunidades discursivas” (Maingueneau), a las “sociedades de discurso” y “estructuras de sentimiento” (Williams) rastreables en las distintas épocas, así como a las formaciones e instituciones propias del campo literario e incluso artístico, que pueden ponerse a su vez en relación con cuestiones mayores de representación y estilo.

Este vínculo del ensayo con ciertas condiciones de producción concreta y prácticas de sociabilidad intelectual nos muestra la relación del quehacer del ensayista con los aspectos materiales y sociales de la escritura, así como también su inscripción en un marco de discursividad social y su inserción en redes de debate y códigos intelectuales y artísticos con los que todo texto entra en diálogo.

En cuanto a estas condiciones materiales y sociales de producción y a las prácticas y circuitos de sociabilidad artística e intelectual en que se inserta la palabra del ensayista, así como a las redes de amistad, debate y proyectos compartidos en que participa, hemos decidido apelar a la imagen de un *más acá* del ensayo. Esta dimensión nos permite comprender la inscripción de los textos en distintas esferas, que van del amplio mundo social y órbitas del espacio público a los ámbitos relativamente autónomos de la creación y la crítica y cuyo conocimiento permite comprender con mayor profundidad el *querer decir* del texto.

Pero además, el ensayo puede ser contemplado también como una poética del pensar, y recordar que el momento de la *inventio* es decisivo para la propia configuración textual.

De allí que tampoco resulte aconsejable reducir la lectura del ensayo a condicionantes materiales y sociales de producción, sino, por el contrario, plantear que es posible, en el *más allá*, vislumbrar su asomo a los horizontes de sentido y a las condiciones de comprensión e interpretación de los textos: se trata de la relación del ensayo con el horizonte de inteligibilidad de su época, con lo nombrable, lo pensable, lo inteligible, propios de cada etapa intelectual, del asomo a nuevos temas, problemas y modos de decir, así como del sistema de valores y normas que el ensayo reinterpreta.

En suma: para una comprensión del ensayo debe atenderse tanto a la “descripción” como la “inscripción” del texto,¹² esto es, debe atenderse tanto a la propia configuración textual, a su *decir*, a su escritura y su estilo, a su carácter de ejemplo de sí mismo, así como también a su *querer decir*, a su inscripción en el horizonte social del discurso, de modo que, para el caso del ensayo y de la prosa no ficcional en general, es preciso orientarse no sólo a la organización del entramado textual, sino a ese *más acá* y a ese *más allá* en que se inscribe y que a su vez es representado a través de la escritura del ensayo en una performación del propio ejercicio instituyente de la palabra. He propuesto que en muchos casos el ensayo traduce y encierra su clave de composición y de lectura en una especie de “caja negra” que, entretejida con la propia textura, representa la propia interpretación que se está llevando a cabo. He allí la oculta ley en que confluyen las dimensiones literarias y jurídicas del texto, por la que el propio ensayista habilita la inscripción de su decir en la obra.

Lejos entonces de contemplar las operaciones del ensayista como estrategias ligeras y gratuitas, y lejos de someter la lectura del ensayo a un proceso simple y unidimensional, proponemos considerarlas en toda su complejidad como

¹² Tomo estos términos de Maurice Delcroix y Fernand Hallyn, eds. *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*, Lovaina, Duculot, 1995.

ligadas a una visión de mundo y a un horizonte epistémico, ético y estético con que el autor entra en diálogo a través del ensayo y que sólo puede descubrirse a través de una interpretación densa. Lejos de ver el ensayo como un texto aislado y autosuficiente, proponemos ver también las operaciones ensayísticas como ligadas a la comunicación intersubjetiva, al papel de mediación que adopta el escritor y al establecimiento de vínculos sociales sobre la base de un encuentro intelectual y existencial con su lector y su época. El propio ingreso de lecturas y citas se da en el ensayo bajo la forma de la incorporación de las voces de los otros y el compromiso vital con las ideas, el diálogo, el debate.

En un libro de particular importancia para nuestras propias reflexiones, *Amistad textual*, el estudioso finlandés Kuisma Korhonen plantea que es posible reexaminar la teoría del ensayo a la luz de la tensión entre violencia retórica y amistad textual:

El ensayo no puede ofrecer un lenguaje común a la sociedad —no hay escapatoria de Babel. Sin embargo, puede crear un campo heteroglósico, en el que diferentes lenguajes se deslizan, se disuelven o chocan entre sí. Esta constitución amistosa y violenta del texto ensayístico produce la experiencia del ensayo como polifonía o disonancia de las voces textuales. La teoría del ensayo no puede ser, por lo tanto, una colección de definiciones o divisiones taxonómicas. Debe contener una forma de transición en sí: una transición de la violencia retórica a la posibilidad o imposibilidad de la amistad textual. Es a la historia de esta transición a la que me refiero como “ensayo”.¹³

Se hace posible así conjeturar un campo móvil capaz de vincular generosamente tanto el *polemos* de la lectura retó-

¹³ Kuisma Korhonen, “Essaying the Essay”, en *Textual Friendship: The Essay as Impossible Encounter*, Amherst, New York, Humanity Books, 2006, p. 8. Sigo la traducción inédita al español de esta obra realizada por Rodrigo García Bonillas.

rica como la *philia* de la hermenéutica filosófica, tanto la figura de la voz de un autor individual y un lector exclusivo como la apertura plural a fenómenos de heteroglosia y polifonía, ya que “el ensayo puede crear la experiencia textual, la posibilidad de un encuentro, al mismo tiempo singular y universal”.¹⁴ Sirvan los textos reunidos en la presente obra para mostrar las posibilidades de modulación de esa voz a la vez singular y universal.

Uno de los temas de mayor interés que se ha ido abriendo paso en nuestros encuentros y discusiones es el de la posibilidad de repensar los alcances del ensayo, así como sus límites y fronteras, particularmente para el caso de nuestro ámbito cultural. A ello se dedica la primera sección del libro, “Nuevas miradas al ensayo latinoamericano”, encabezada por el texto de Gustavo Guerrero, quien recorre la tradición del ensayo en América Latina y revisa el lugar que toca ocupar al mismo en la literatura contemporánea de nuestra región, a la vez que atiende al modo en que los cambios de época —que van desde fenómenos propios de esta etapa de postautonomía que atraviesan la literatura y el arte hasta los impresionantes cambios tecnológicos y la generación de nuevos soportes—, representan nuevos desafíos para el género. En “Ensayo, periodismo y capital en la era modernista”, Miguel Gomes, otro reconocido estudioso del ensayo en nuestra región, se asoma de manera transversal a un momento tan definitorio como es el modernismo, para repensarlo desde un ángulo original. En su estudio, nuestro colega analiza la compleja relación de la literatura del modernismo con el dinero, y contempla este peculiar modo de circulación de aquello que no tiene precio en un mundo en que avanza la mercancía. La sección se cierra con el aporte de Víctor Barrera Enderle, otro profundo conocedor del género y reconocido ensayista él mismo, quien en “El ensayo

¹⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

hoy” nos ofrece una visión de amplias y generosas miras, a la vez que de profundidad crítica, sobre el ensayo latinoamericano contemporáneo y sus alcances.

El ensayo puede ser contemplado como el género en que se abrazan y alimentan en correspondencia infinita la lectura y la escritura. De allí que la segunda sección de nuestro libro, “El ensayo: lectura y escritura”, nos presente tres testimonios de otras tantas experiencias estéticas y éticas profundas ligadas al ensayo en cuanto escritura de una lectura. En primer lugar, Adolfo Castañón, con su texto “En busca de Montaigne. Historia de un libro”, va desarrollando a través de la escritura la entrañable relación que lo une con la obra del padre del ensayo. Sirva el ejemplo de un ensayista consumado como Adolfo Castañón para mostrar las posibilidades de modulación de esa voz a la vez singular y universal. Sirva también el ejemplo de una representante de las nuevas generaciones, Libertad Garzón, para examinar el ensayo como “un arte de la conjugación”, como lo hace en “El ensayo en clave literaria”, donde nos da testimonio de su acercamiento vital al género. Otro tanto hace Rafael Mondragón, quien da cuenta de su experiencia de lectura de la obra de Mariátegui a través del estudio que lleva por título “Imaginación estética e imaginación política. Estilo y pensamiento en un ensayo de Mariátegui”, donde se ocupa de restituir los gestos de escritura y de lectura que contiene la obra del gran pensador peruano. En todos los casos se trata de atender a esa forma exquisita de enlace de la palabra con la experiencia a que da pie el despliegue del ensayo, en esa compleja tarea de nombrar y decir la condición humana.

La siguiente sección del presente libro, “Ensayo y representación”, nos permite asomarnos a otra instancia de cruce fundamental: el de palabra e imagen en el ensayo. Adrián Gorelik se dedica a un texto todavía poco frecuentado y poco conocido de Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*, en una lectura que atiende también a otro tema ma-

yor, que es compartido también por Efrén Giraldo: la relación entre ensayo y representación. En el caso del colega colombiano, se trata de abordar en profundidad la relación entre ensayo e imagen, para hacer de ella mucho más que mera ilusión de presencia o relación ecfrástica entre palabra e imagen, y pasar a un ámbito mucho más rico y complejo: el de la creación relacional. Por su parte, Lucía Pi Cholula, en su texto “Hacia la construcción de un atlas del ensayo latinoamericano” retoma el proyecto de atlas planteado por Aby Warburg y que en nuestro medio repensó Graciela Speranza, para proponer un nuevo modo de puesta en relación de ensayos, ideas y proyectos intelectuales, ya que, como ella sostiene, “los intelectuales latinoamericanos se construyen en la historia” y “se hacen también nombrándose en los textos”.

Ha interesado profundamente a nuestro proyecto explorar la relación del ensayo con otros géneros, formas y manifestaciones discursivas afines. A ello se dedica la siguiente sección de este volumen, que lleva por título “El ensayo y el género”. En su negociación de un espacio propio, el ensayo está ligado y a la vez ha debido desmarcarse de otras formas cercanas: la carta, por ejemplo, como lo muestra Mariana Ozuna Castañeda en “Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola”, donde se muestra la génesis de un nuevo tipo de lector y de nuevas formas de la subjetividad y la intersubjetividad. Por su parte, en “Prometeo ante el espejo: *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre como ensayo”, Juan Manuel Berdeja explora las zonas liminares que se dan en el seno mismo de un texto que, como la novela de esta autora argentina, oscila también entre el orbe narrativo y el ensayístico. El encuentro entre el género del ensayo y el ensayo de género da lugar a explorar, como lo hace Mayuli Morales Faedo, “La maternidad como *poiesis*” en dos autoras de la talla de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo. Cierra esta sección un acercamiento a la relación entre el ensayo y el

diario, a cargo de Manuela Luengas Solano, quien estudia los vínculos que se dan entre prosa no ficcional y diario de escritor a través de la obra de Ricardo Piglia.

El ensayo se toca decididamente con el diálogo intelectual y a partir de su propia escritura nos invita a renovados ejercicios de lectura e interpretación. De allí que este primer volumen se cierre con una sección que lleva precisamente por título “Ensayo e interpretación”. En ella, Clara María Parra Triana se dedica, en su texto “Subjetividad intelectual y experiencias de aprendizaje en los ensayos culturalistas de Mariano Picón-Salas”, a este gran autor venezolano, quien ha sido no sólo uno de nuestros más destacados ensayistas sino también uno de los pioneros en la reflexión sobre el propio género. La sección comprende además dos trabajos dedicados a autores tan grandes como por mucho tiempo poco y deficientemente estudiados, ambos ligados a la discusión entre literatura y compromiso político: en “Ernesto Che Guevara, de la polémica de la cultura al hombre nuevo”, José Arreola reflexiona sobre el ensayo por el que el autor llegó a la noción de “hombre nuevo” y con ello nos permite asomarnos a algunas de las claves de lectura de los años sesenta, mientras que José Manuel Mateo reflexiona en torno al modo en que con enorme originalidad el gran narrador y ensayista mexicano José Revueltas logró acuñar la categoría de “lo real universal”.

Confiamos en que con los trabajos que integran este primer volumen se confirme el carácter de diálogo, convivencia y encuentro que reviste el ejercicio escritural del ensayo. La palabra es —ya lo ha afirmado Montaigne— mitad de quien la dice y mitad de quien la escucha. Vayan ahora nuestras palabras en busca del lector.

NUEVAS MIRADAS
AL ENSAYO LATINOAMERICANO

ALGUNOS MODOS DEL ENSAYO CONTEMPORÁNEO*

Gustavo Guerrero

A Liliana Weinberg

Una de las referencias más conocidas e insoslayables en la historia del ensayismo latinoamericano es, sin lugar a duda, “Y va de ensayo”. Se trata de aquella célebre conferencia que, en el marco de un ciclo sobre los géneros literarios, Mariano Picón-Salas dictó en la Universidad Santa María de Caracas en 1954. No fue la primera ni la última vez en que el gran maestro quiso ofrecernos una reflexión sobre los rasgos o atributos de este tipo de escritura con el cual ya para entonces, y después de la publicación de *De la Conquista a la Independencia* (1944), solía identificársele no sólo en Venezuela sino en otros países de América Latina. Sin embargo, aquella conferencia sí fue, o sí es, el texto de nuestro humanista donde la inquisición sobre la naturaleza del ensayo adquiere un perfil más juguetón y performativo, y se traduce explícitamente en un *ensayar*, o en un *hacer un ensayo*, que realiza y ejemplifica las propiedades del gé-

* Una versión temprana de este ensayo se publicó bajo el título de “Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo: de la tierra firme al mar sin orillas”, en la *Revista de la Universidad de México*, núm. 126 (2014), pp. 63-75.

nero, tal y como se le entendía en aquel momento dentro del campo literario latinoamericano.¹

Casi sesenta años más tarde, en este presente que nos ha tocado en suerte, tratar de *ensayar* o de *hacer un ensayo sobre el ensayo*, a la manera del maestro venezolano, parece un ejercicio bastante más problemático y arriesgado, por no decir sencillamente temerario o imposible. Liliana Weinberg tiene razón cuando nos advierte que hemos pasado del periodo normalizador de un ensayo “en tierra firme” a los tiempos revueltos de un ensayo “sin orillas”, como el río del título de Juan José Saer.² Ya no resulta tan viable o factible discernir rasgos o características determinantes del género, ni menos aún ejemplificarlos a través de la ejecución de un texto. Tampoco se pueden proponer clasificaciones o muestrarios que aspiren a cumplir una función análoga: “No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo”, ha decretado Beatriz Sarlo.³ A principios del siglo XXI, tenemos que conformarnos sin duda con algo menos brillante y más modesto, menos elevado y más simple, acaso con un puñado de comentarios que, problematizando el acto de escritura, bien podrían tomar como punto de partida la dificultad misma de emular a Picón-Salas y podrían transformarla en un tema explícito y peculiar sobre el que se puede *ensayar* o *hacer un ensayo sobre el ensayo*.

Me gustaría así dedicar el espacio de que dispongo a comentar diversamente esta dificultad no con el fin de elaborar una eventual definición del ensayo contemporáneo, algo que está totalmente fuera de mi alcance, sino con el objetivo

¹ Mariano Picón-Salas, “Y va de ensayo” [1954], *Viejos y nuevos mundos*, selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, pp. 501-505.

² Liliana Weinberg, “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”, *Cuadernos del CILHA* (Mendoza, Argentina), año 8, núm. 9 (2007), p. 112.

³ Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias* (Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR), núm. 9 (diciembre de 2001), p. 31.

de describir y de analizar algunos de los cambios contextuales que inciden hoy en la producción, la circulación y las formas de lectura de diferentes modos del ensayo. Para ello, voy a plantearme dos preguntas. La primera tiene que ver con la evolución reciente de las relaciones entre ensayo y literatura, y podría resumirse en la fórmula *¿dónde se sitúa hoy el ensayo en la economía de los géneros?* La segunda se referiría más bien a la cuestión de los vínculos entre ensayo y latinoamericanismo, y podría cifrarse a su vez en la oración *¿qué ha sido del viejo y central debate sobre una cultura latinoamericana en el ensayo de las últimas décadas?* Ambas interrogantes deberían servirnos, creo, para evaluar mejor la distancia que nos aleja del concepto del género en Picón-Salas y para acercarnos un poco más a la historia de las continuidades y rupturas que signan el tránsito entre el modelo del ensayo “en tierra firme” y el momento actual de una escritura ensayística “sin orillas”.

I

Quizás podríamos partir justamente de esta expresión y señalar que la carencia o la ausencia de orillas no afecta hoy solamente al ensayo sino, de una manera más general, a la literatura toda. No podía ser de otro modo, ya que la escritura ensayística se posiciona tradicional y estratégicamente como una de las fronteras del campo literario y de su estructura genérica. Sabemos que la progresiva desaparición o relativización de sus linderos internos y externos ha marchado al unísono, en los últimos treinta años, con una multiplicación de las formas híbridas, mestizas o mixtas; pero habría que añadir que coincide además con el proceso de descentramiento de la propia institución literaria, que ha ido perdiendo su tradicional lugar preeminente en nuestras sociedades. Y es que, al igual que otras prácticas artísticas

y discursivas, la literatura no escapa del reacomodo que se está produciendo durante este período de transición entre una cultura de lo escrito y otra, no de la imagen, sino de una vasta convergencia mediática que está redefiniendo el papel de la escritura entre los distintos vectores de información dentro de un espacio comunicacional saturado y cuyos diversos soportes imponen patrones novedosos a la inserción de textos. Todavía es temprano para vislumbrar lo que pueda suponer la desaparición del libro de papel o incluso del actual libro electrónico como modos de circulación exclusivos de la producción literaria; pero lo que sí se puede constatar es que las orillas de la literatura se difuminan hoy en una dilatada y nebulosa zona de contacto inmaterial donde las combinaciones inter y transmediales no sólo están creando una nueva plástica en la relación entre textos e imágenes, sino que inciden en la plasticidad misma de los modelos genéricos al reubicarlos al interior de una totalidad heterogénea e indiferenciada. Vicente Luis Mora sostiene en un ensayo reciente⁴ que la tecnología ha creado un sistema de continuidades sin precedentes y que, como producto de su época, la novela actual se presenta caracterizada por las relaciones que establece entre literatura, imagen, sociología, arte, música, ciencia y tecnología, entre otras muchas y diversas áreas. Pero también la poesía y el ensayo se escriben hoy dentro de esa continuidad inédita, que es ya como un dato de la sensibilidad contemporánea. Aún más, no es improbable que de ella provenga la impresión de la cercanía o inminencia de ese horizonte que algunos críticos, inspirándose en el pensamiento de Jacques Rancière y Alain Badiou, describen como el de la condición post-autónoma o post-estética de la literatura en nuestro momento presente.⁵

⁴ Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Barcelona, Planeta, 2012, p. 68.

⁵ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010; Mehdi Behhaj Kacem, *Inesthétique et mimésis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, Paris, Éditions Lignes, 2010.

Con esta expresión se refieren a la acelerada dinámica de intercambios con que la literatura actual tiende a fundirse y a confundirse con otras prácticas y discursos que antes podían serle exteriores o ajenos, o incluso con la suma de los mensajes desmaterializados que traen y llevan los medios de comunicación a todo lo largo de nuestra aldea planetaria.

Lo post-estético o lo post-autónomo designaría así la situación paradójica de una literatura cuyos modos de formalización de lo real, o cuya fábrica de lo sensible, para decirlo como Rancière, acusan la inestabilidad de su diferencia en el contexto que ahora constituyen la totalidad de lo escrito y las nuevas prácticas inter y transmediales que configuran nuestro espacio comunicativo. “Muchas escrituras de los 2000 —señala Josefina Ludmer— atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como en éxodo”.⁶ Y luego añade unos párrafos más adelante:

Las literaturas post-autónomas del presente saldrían de la literatura, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia o en un trabajo social donde no hay índice de realidad o de ficción...⁷

¿Dónde ubicar hoy el ensayo en este entorno tan cambiante y móvil? ¿Dónde se le puede situar ante la erosión de las clasificaciones, las oposiciones y las divisiones tradicionales entre distintas formas de escritura y ante la aparición de nuevas modalidades de coexistencia indiferenciada que borran las antiguas identidades literarias? Es innegable

⁶ Josefina Ludmer, *op. cit.*, 151.

⁷ *Ibid.*, pp. 155-156.

que, en la actualidad, se siguen escribiendo, publicando y leyendo ensayos dentro del antiguo régimen estético o autónomo, y en el formato del libro de papel (aunque, como veremos luego, tampoco en este campo las cosas son tan simples o evidentes como parecen). Pero también es cierto que el ascenso de un régimen post-estético o post-autónomo ha significado el surgimiento de nuevos modos del género que han venido a potenciar su vocación original de apertura, mestizaje y síntesis. Efectivamente, nuestro centauro es hoy un mutante que ha logrado realizar algunas de sus posibilidades antes latentes y se ha reinventado más allá de sí mismo, gracias en muy buena medida a la revolución tecnológica, pero también gracias a los cambios que han ido introduciendo el mercado y la evolución de los estudios humanísticos.

Cuando hablo de la revolución tecnológica, no me estoy refiriendo tan solo al hecho de que hoy se editen ensayos digital o electrónicamente ni a que se les ponga a circular por la Red. Tampoco aludo a la aparición o a la proliferación de revistas y suplementos literarios que editan ensayos *on line*. Me refiero, esencialmente, y como ya muchos de ustedes lo habrán adivinado, a lo que ha significado el surgimiento del blog como uno de los horizontes del ensayismo contemporáneo.

Ante todo, aclaremos que no estamos hablando de un género ni menos aún de un género literario: el blog es básicamente un soporte digital multimedia que puede acoger y, de hecho, acoge las modalidades de escritura más distintas, desde el periodismo a la novela, pasando por el diario, las crónicas de viaje y hasta las informaciones de algún restaurante o alguna asociación de vecinos. Entre sus muchos huéspedes, no faltan sin duda las escrituras ensayísticas y, en particular, aquellas que se despliegan en los blogs calificados de “literarios”, es decir, no sólo (o no tanto) los que tratan de asuntos de literatura sino más bien (y so-

bre todo) los que entienden creativamente los problemas y las alternativas que se le plantean a la escritura literaria con la proyección del ensayo hacia el ciberespacio en un formato post-autónomo y multimedia. Estoy pensando, por ejemplo, en el blog del ya citado Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas*,⁸ que se compone principalmente de ensayos de crítica literaria y donde la matriz dialógica del género deja de ser una figura retórica, para convertirse en una realidad comunicativa a través del frecuente intercambio de opiniones e informaciones entre el ensayista y sus lectores. Estoy pensando asimismo en el blog del escritor argentino Daniel Link, *Linkillo*,⁹ donde se asocian brevedad, autobiografía, crónica y crítica en un conjunto de fragmentos o apuntes que deben caber en el espacio justo de una pantalla y cuyos numerosos enlaces invitan a una navegación que puede ser infinita.

Varios universitarios que han trabajado recientemente en el tema, como Stefano Tedeschi o Mario Martín Gijón, han puesto de relieve justamente esta interactividad, amplitud y plasticidad del blog que lo convierten en un soporte idóneo para la ensayística actual. Ambos han destacado además el rol a la par alternativo y complementario que el blog quiere desempeñar socialmente al crear nuevas comunidades de lectores de ensayos que recuerdan muchas veces a las de las tertulias o incluso a las de los cenáculos vanguardistas, pues se erigen a menudo en grupos independientes o marginales que reivindican una libertad de expresión y de opinión que, según ellos, ya no existiría en el mundo literario fuera de la Red.¹⁰ Sin embargo, habría que anotar asimismo que dichos

⁸ Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/>

⁹ Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com/>

¹⁰ Mario Martín Gijón, "La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada?", en Sandra Montesa, ed., *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Málaga, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009, pp.

públicos son bastante más volátiles de lo que parecen y que la cuestión de la persistencia y la valoración de estos modos del ensayo no puede dejar de plantearse, insertos como están en el tráfico y en la navegación dentro del ciberespacio. Y es que, por un lado, la condicionalidad literaria de la escritura ensayística, que depende de su reconocimiento, puede volverse imperceptible al dispersarse los públicos estructurados en torno a un horizonte de apreciación común y, por otro, la continua exposición a medios, formas y lenguajes distintos bien puede traducirse a la larga en una simple indiferenciación que le reste necesidad a la afirmación o a la discusión de un valor literario del género.

El régimen post-autónomo o post-estético implica estos y otros riesgos de cara al porvenir y además nos trae la pregunta por la manera cómo se han de leer mañana muchos ensayos de los siglos anteriores, pues a lo que estamos asistiendo simultáneamente es a un cambio general en la sensibilidad y en las maneras de conocer, dado que la actual metamorfosis de las identidades literarias no sólo procede del impacto de la revolución tecnológica sino que resulta a la vez, de transformaciones en la gestión del mercado del libro y de reajustes en el campo de los saberes humanísticos.

Para referirme a aquellas, quisiera citar el título de uno de los volúmenes de la historia de la literatura argentina que, bajo la dirección de Noé Jitrik, se publicó en Buenos Aires a principios de este siglo: *La narración gana la partida* (2000). Creo que refleja una situación en la que se deja sentir con fuerza la influencia del mercado, como lo reconoce la editora de ese volumen, Elsa Drucaroff, en su introducción.¹¹ Me refiero básicamente a la entronización de la novela como el género más característico y difundido

355-366; Stefano Tedeschi, "El blog: una nueva frontera del ensayo", *Revista Iberoamericana*, núm. 240 (julio-septiembre, 2012), pp. 657-680.

¹¹ Elsa Drucaroff, ed., *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 8.

de la literatura contemporánea, un hecho que no podemos dejar de tener en cuenta si vamos a hablar hoy de la posición del ensayo. Porque puede que nos guste o no, pero lo cierto es que basta entrar en cualquier librería y tener algo de memoria, para comprobar que, en las tres décadas que han pasado, la novela ha ido ocupando cada vez más espacio en detrimento de otros géneros que, como la poesía o el propio ensayo, han tenido que migrar hacia soportes digitales o se han visto confinados a circuitos de circulación más restringidos. Actualmente, entre todo lo que se ofrece como literatura en las librerías de América y España, la novela es de lejos el rubro más importante y su mayor difusión está teniendo consecuencias significativas tanto en la construcción social de la imagen del escritor como en la disminución de la influencia de los demás géneros en la cultura escrita y en su enseñanza a nivel medio y superior. No en vano las palabras “novela” y “literatura” son empleadas cada vez más como sinónimos en la prensa.

La influencia del mercado en este proceso resulta a la vez de la generalización de las políticas neoliberales y de la formación de los grandes grupos empresariales de comunicación que, desde los años sesenta, han ido incorporando la edición al universo de las industrias culturales de masas. André Schiffrin nos recuerda que, con la aparición de estos grupos y con el cambio en las expectativas económicas dentro del sector, el libro ha tenido que sufrir la comparación con otros productos de mayor rendimiento, como la música o el cine, y así se ha visto progresivamente sometido a criterios de exigencia comercial que han ido multiplicando por tres o cuatro las tasas de beneficio, pasando desde un 3% hasta un 12% o un 15%.¹² Huelga subrayar que obtener tales resultados con un libro de poesía o un ensayo es bastante más difícil que con una novela, pues el género nove-

¹² André Schiffrin, *La edición sin editores*, Barcelona, Destino, 2000, p. 124.

lesco no solo es el que tradicionalmente ha gozado de un público más extenso sino el que mejor ha sabido cultivarlo y ampliarlo socialmente a través del tiempo. Recordemos que uno de los principales mecanismos de evolución de la novela moderna reside en la capacidad del género para incorporar y reelaborar los productos de la narrativa popular, como el folletín, la literatura fantástica o la policial. De ahí que la apuesta del sector editorial por la novela en los últimos treinta años sea al mismo tiempo una apuesta neoliberal por la posibilidad de aumentar continuamente sus volúmenes de mercado y masificar la lectura.

En lo que nos concierne, la otra cara de la moneda es la creciente dificultad para editar y difundir comercialmente otros géneros que, como el ensayo, no disponen históricamente de un público tan numeroso. Ya he insinuado que el desarrollo de una ensayística en la Red responde en parte a este problema. Pero no se trata de la única respuesta. Porque hay otra u otras bastante más creativas que marcan los nuevos rumbos del género o que han venido a activar y a realizar posibilidades que, por su versatilidad misma, la prosa ensayística ofrecía desde sus comienzos. Confrontado a la reducción de sus espacios de publicación, el género ha tendido así a reinventarse más allá de sí mismo, pero echando mano de sus propios recursos. Como existe ya una bibliografía impresionante sobre este tema, para explicarlo diré simplemente que, pasando de lo deliberativo a lo narrativo y de la discusión a la relación, un importante sector del ensayo latinoamericano contemporáneo ha acabado cruzando la frontera entre ficción y no ficción, y hoy cohabita con la novela y el cuento, si acaso no se puede alegar que ha adoptado tácticamente sus convenciones narrativas y hasta su apariencia. Otro manera de decirlo es escribiendo que la lección del cuentista Jorge Luis Borges, bien asimilada por la generación de Alejandro Rossi y de Sergio Pitól, ha ido adquiriendo unas dimensiones insospechadas dentro de

nuestra prosa contemporánea, hasta el punto que, en la actualidad, mucha de nuestra mejor ensayística y, en particular, la de crítica literaria, corre infusa en la ficción narrativa o se presenta como tal.

Es verdad que, ya hacia 1945, Medardo Vitier señalaba la existencia de un contenido ensayístico de la novela, pero no lo es menos que este derrotero adquiere unas dimensiones sin precedentes en los últimos años. Sobran autores que reúnan las dos escrituras y aun estudios de sus articulaciones en la obra de Enrique Vila-Matas o Roberto Bolaño, de Margo Glantz o Rodrigo Fresán, de Jorge Volpi o Alan Pauls. Las líneas de demarcación han tendido a borrarse con ca

da uno de ellos y su porosidad ha ido creando relaciones de interdependencia inesperadas no sólo entre dos tipos de discurso antes separados sino entre dos modalidades de lectura antes excluyentes. Pues junto a la ficción narrativa, habría que hacerle un lugar ahora a una ficción ensayística que cohabita con ella pero que, acaso en un futuro, pueda reivindicar un cuarto propio. Más allá o más acá de la evidente maniobra comercial, no es otro quizás el derrotero que anuncia la cada vez más frecuente publicación de ensayos en colecciones que antes se reservaban al cuento y a la novela, como ha sido el caso con la aparición de *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y de las *Formas breves* (2000) y *El último lector* (2005) de Ricardo Piglia en la colección Narrativas Hispánicas de la editorial Anagrama. Publicarlos de esta manera es un modo de invitarnos a leerlos de otra manera y es un modo de abrir nuestro horizonte de recepción genérica hacia un concepto distinto del ensayo que, reubicándolo dentro del campo literario y redefiniendo su lugar en él, incluya entre sus variedades y categorías las de ficción y no ficción.

Tal mudanza de la escritura ensayística en pos de un público más extenso, que sirve como de contrapeso a las políticas editoriales del mercado, no es del todo ajena evidente-

mente al sistema de continuidades genérico-mediáticas que ha creado la revolución tecnológica ni tampoco, creo, a ese tercer factor que ha ido modelando la sensibilidad contemporánea y he descrito antes como una reestructuración de los saberes humanísticos. Con ello me refiero al cambio de modelo académico que se produce en nuestras universidades entre los años ochenta y noventa del pasado siglo y cuyo resultado más palmario ha sido la entronización de los estudios culturales y el descentramiento de los estudios literarios.

No voy a volver aquí sobre las polémicas que acompañaron dicho proceso ni sobre las resistencias que suscitó y aún sigue suscitando. Baste indicar que los estudios culturales no solo trajeron consigo una ampliación de objetos y de métodos de estudio, sino que implicaron una crítica radical del lugar de la literatura como expresión de una cultura superior o letrada cuyo elitismo condenaba a los limbos de la trivialidad, o a los infiernos de la alienación, a los productos de la cultura popular o de masas. Al exigir un lugar para ellos, los estudios culturales reorientaron nuestra atención hacia todos aquellos aspectos más cotidianos o ignorados de la vida social y provocaron una traslación de terminologías y de instrumentos de investigación hacia esos nuevos territorios, lo que no podía menos que contribuir a borrar las fronteras ideológicas y valorativas entre la escritura literaria y otras prácticas simbólicas de nuestras sociedades. Pero la cosa no acaba allí. Como escribió en su momento Nelly Richard:

Además de esta contaminación de fronteras entre lo culto y lo popular, lo simbólico y lo cotidiano, los estudios culturales sacaron la noción de "texto" del ámbito reservado y exclusivo de la literatura para extenderla a cualquier práctica social cuya articulación de mensajes verbales o no verbales resultara susceptible de ser analizada en términos de una teoría del dis-

curso. Esta semiotización de lo cotidiano-social que borra la diferencia entre “texto” y “discurso” terminó desespecificando a su vez la categoría de lo literario en un contexto donde el protagonismo de la literatura —y el centralismo de su función en América Latina en los procesos de constitución imaginaria y simbólica de lo nacional y lo continental— había sido ya fuertemente desplazado por la hegemonía de los lenguajes audiovisuales y su imagen massmediática.¹³

Richard destaca cómo este proceso ha afectado asimismo el papel del intelectual y el crítico universitario en la gestión de la producción simbólica contemporánea; pero, para nuestro tema, lo esencial es que la rearticulación disciplinaria entre los estudios literarios y los estudios culturales, que se traduce en una transformación del campo de las humanidades, acarrea un rápido reconocimiento de nuevos objetos y subjetividades que impacta sobre los modos de apreciación, sobre los criterios de juicio e influye así decisivamente en la evolución del canon de nuestro ensayo contemporáneo. El sitio que actualmente ocupan en él figuras como la de los ya citados Nelly Richard y Néstor García Canclini parece impensable si no se tiene en cuenta tal fenómeno. Ambos autores y algunos otros marcan en los ochenta y los noventa del pasado siglo la emergencia de una ensayística latinoamericana inter y tras-disciplinaria, cuyos temas proceden ahora no solo de la literatura sino de ese intrincado repertorio de los estudios culturales donde alternan la cultura urbana, la antropología social, los massmedia, la política, la filosofía, la sociología, y, de un modo más general, la observación y el análisis de los cambios en las formas de vida colectiva en las diferentes ciudades y países del continente.

¹³ Nelly Richard, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Daniel Mato, ed., *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2005, p. 465.

A mi modo de ver, el autor que hoy por hoy mejor encarna este gran viraje, hasta el punto de erigirse prácticamente en su emblema, es, sin duda alguna, Carlos Monsiváis. Con él, la escritura ensayística latinoamericana se incorpora plenamente al proceso de legitimación de los productos de la cultura popular o de masas en los imaginarios nacionales y continentales a partir de los años setenta. Libros como *Amor perdido* (1976), *Escenas de pudor y liviandad* (1988) o *Rostros del cine mexicano* (1993) son un testimonio de ello. Aún más, con Monsiváis, la escritura ensayística desborda sus límites genéricos y, formalmente, se acerca a la crónica periodística o tiende a confundirse con ella. “Monsiváis es un nuevo género literario”, dijo alguna vez Octavio Paz. Quizás suene un poco exagerado, pero, en cualquier caso, por sus libros pasa indudablemente otra de las fronteras o linderos del ensayo actual: el borde donde éste se reconfigura en las geometrías variables de un género híbrido o mestizo y cuyo público ya no es solo el de los lectores de literatura.

Como han tenido que reconocerlo resignados varios críticos y colegas, después de Monsiváis resulta, en efecto, muy difícil saber dónde termina el ensayo y dónde empieza la crónica, o viceversa. De hecho, muchos jóvenes cronistas actuales, que siguen el ejemplo del mexicano, se identifican por su intermedio con la tradición del ensayo y, repitiendo una divertida fórmula de Juan Villoro, reclaman para la crónica un estatuto literario análogo, que ya no sería el del centauro de Reyes, sino más bien el de “un ornitorrinco de la prosa”.¹⁴ Otros van incluso más lejos y consideran que la crónica es la sucesora o la legítima heredera del ensayo en su rol de estructurar hoy una visión de América Latina como conjunto, solo que dicha visión no se fundaría ya evidentemente en una Historia del Espíritu ni en una Historia de la Cultura sino que se construiría fragmentariamente a través de

¹⁴ Juan Villoro, *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz, 2005, p. 14.

una alianza entre investigación periodística, literatura y estudios culturales. De esta manera, así como antaño la colección Tierra Firme puso a circular a través de sus libros una cierta imagen global de América Latina por todo el continente, así, en la actualidad, la red de revistas que se constituye alrededor de publicaciones como la colombo-mexicano-argentina *Gatopardo*, o la peruana *Etiqueta negra* pondría en circulación continuamente un sinnúmero de crónicas-ensayos o de ensayos-crónicas que nos hablan desde y sobre distintos espacios locales de la vida y la cultura global de la región.

La Fundación Nuevo Periodismo Latinoamericano (FNLP), con sus talleres y sus seminarios internacionales, ha cumplido incontestablemente un rol capital en la creación de esta dinámica de intercambios que van del Río Grande a la Patagonia, pasando además por Nueva York, Miami y Barcelona. Pero lo que me interesa retener sobre todo es cómo el devenir crónica del ensayo marca hoy un momento de inflexión en la reapropiación de la problemática del latinoamericanismo y, por tanto, me permite comenzar a contestar a la segunda pregunta que me había hecho al comienzo. Porque estamos hablando de una preocupación que, ciertamente, no ha desaparecido de entre los temas principales del género aunque, como él, ha sufrido tal volumen de cambios que ya ni se la puede describir ni se la puede leer de la misma manera que antaño. La distancia entre la tradición del ensayo en tierra firme y el actual ensayo sin orillas se deja sentir de una manera muy especial en este punto, pues, si Picón-Salas concebía su ensayística como parte del proyecto de dibujar un mapa cultural de la unidad latinoamericana, varios modos del ensayo contemporáneo se definen más bien como intentos por desdibujar dicho mapa y acusan la caducidad de la idea de América Latina que se quiso representar con él. A la pregunta *¿qué ha sido del viejo debate sobre una cultura latinoamericana en la escritura ensayística de las últimas décadas?*, una primera respuesta sería, enton-

ces, que sigue allí, pero como mostrándonos ahora su trama y su reverso, y como transformado en el objeto de una crítica que permite problematizar los marcos de legitimación que garantizaron en un pasado la aceptación naturalizada del postulado de una identidad común.

II

Carlos Monsiváis es uno de los numerosos ensayistas que participan en esta discusión. Recordemos la frase con que cierra el capítulo central de *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina* (2000), el ensayo con que obtuvo el Premio Anagrama: “La cultura iberoamericana existe, pero los modos tradicionales de percibirla han entrado en crisis”.¹⁵ Como él mismo señaló en otros textos e intervenciones públicas, este desplazamiento de la percepción implica una salida de los territorios intelectuales donde antes solía llevarse a cabo un rastreo de los rasgos comunes y el ingreso en una órbita distinta donde la cuestión de la identidad se plantea en los términos más realistas y plurales de un puñado de objetos, historias y problemas compartidos. Así, ante la insistente pregunta de si existe una cultura latinoamericana o no, contesta en Caracas, en 1995, anticipando lo que será un párrafo de su libro premiado:

Sí existe, desde luego, y si no queremos tomar en cuenta los procesos formativos, basta ver, por ejemplo, lo que hoy nos une: aparte del aspecto de las ciudades, bellezas naturales y logros arquitectónicos; las consecuencias de la deuda externa, las asimilaciones e imitaciones de la americanización, los efectos de la economía neoliberal y de la contaminación indetenible, las zonas de arrasamiento ecológico, el auge del desempleo y el subempleo, el fracaso de la educación pública. También, del

¹⁵ Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 63.

lado opuesto, el desarrollo de la sociedad civil con el tema de los derechos humanos en primer plano, la genuina internacionalización de la cultura, la liquidación del sentimiento de lo periférico y la crítica de la modernización.¹⁶

Lo latinoamericano existe así, para el ensayista, no ya como el sustrato cuasi metafísico de una identidad colectiva que recorrería el continente de Norte a Sur y expresaría nuestra irreductible diferencia cultural de cara a la modernidad. Muy por el contrario, como lo indica el título, lo latinoamericano existe como ese aire de familia que nos da nuestras distintas versiones críticas de lo moderno y que nos asocia a un abanico de referencias históricas comunes, a un conjunto de aspiraciones compartidas y a un sinnúmero de problemas económicos, políticos, sociales y ecológicos que se plantean hoy más allá o más acá de las naciones. En este sentido, hablar de una cultura latinoamericana significa referirse menos a una etiqueta que a un foro abierto donde se dirimen y se gestionan nuestras semejanzas y diferencias no solo de cara al pasado sino también frente al porvenir. Para verlo funcionar, basta asomarse a muchas páginas de los ensayos-crónicas del mexicano y también a las de otros ensayistas-cronistas contemporáneos que nos están pintando este nuevo paisaje, como el ya citado Juan Villoro o la argentina Leila Guerreiro.

Ahora bien, ni ellos ni Monsiváis son los únicos escritores que nos permiten comprobar hoy la persistencia y la reformulación crítica del viejo tema en la ensayística más reciente. Apenas un par de años después de que el autor de *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina* obtuviera el Premio Anagrama en 2000, Néstor García Canclini gana a su vez el concurso de ensayo literario de la Fundación Luis Cardoza y Aragón, convocado precisamente en torno a la

¹⁶ Carlos Monsiváis, "La identidad cultural de América Latina", en Manuel Carballo *et al.*, *Realidades y utopías de América Latina y el Caribe*, Caracas, UCV, 1995, p. 129.

pregunta de ¿Qué significa hoy ser latinoamericano?, y lo hace con un libro donde la discusión en torno a unas identidades latinoamericanas auto-gestionadas y auto-contenidas cede su lugar a una reflexión abierta y atrevida sobre las distintas construcciones de que es actualmente objeto lo latinoamericano dentro y fuera de América Latina. Como muchos de ustedes lo habrán anticipado, me estoy refiriendo al ensayo *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* (2002), un breve volumen en el que se hace un estado bastante completo de la cuestión a la luz de los procesos de globalización y de los nuevos contextos transnacionales donde se genera un discurso desde y sobre el continente.

Como Monsiváis, García Canclini responde en esas páginas afirmativamente a la pregunta sobre la existencia de una identidad latinoamericana; pero más que describirla como un aire de familia, la define como un espacio cultural que reflejaría no ya la unidad sino la diversidad constitutiva de nuestras sociedades y que además se extendería fuera de las fronteras tradicionales de las naciones y de la propio región. Parafraseando a Arjún Appadurai, escribe así que, en la actualidad, “lo latinoamericano anda suelto, desborda su territorio y va a la deriva en rutas dispersas”. Y una página después añade:

Si nuestra composición histórica tan heterogénea hizo siempre difícil definir qué es América Latina y quiénes somos los latinoamericanos, se vuelve más complicado precisarlo en los últimos años al instalarse aquí empresas coreanas y japonesas, mafias rusas y asiáticas, cuando nuestros campesinos y obreros, ingenieros y médicos, forman comunidades “latinoamericanas” en todos los continentes, hasta en Australia. ¿Cómo delimitar lo que entendemos por “nuestra cultura” si gran parte de la música argentina, brasileña, colombiana, cubana y mexicana, se edita en Los Ángeles, Miami y Madrid, y se baila en estas ciudades casi tanto como en los países de los que surgió?¹⁷

¹⁷ Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 94.

Este desplazamiento y tras-localización de la problemática identitaria constituye indudablemente uno de los aspectos más novedosos del modo en que el ensayo sin orillas reformula la pregunta. Pero la distancia que marca con el ensayo en tierra firme se agranda aún más cuando a la crítica de lo territorial y lo telúrico, le agregamos una reflexión sobre las identidades en términos no ya de esencias fijas sino de móviles representaciones e imaginarios sociales. Porque de lo que se trata ahora no es ya de seguir dibujando un mapa cuyo referente traduzca la más fiel o auténtica verdad sobre el conjunto que forma América Latina. Tal y como lo plantea García Canclini, de lo que se trata es de determinar y analizar cuáles son los contextos donde se construye y reconstruye hoy una cierta idea de América Latina, quién los enuncia para quién y por qué; o dicho en otras palabras, cuáles son las características de estas representaciones, qué implican o presuponen, para qué sirven y a qué o a quiénes se destinan. En este sentido, la manera de reformular actualmente el tema no separa las representaciones de sus efectos y pone de relieve la naturaleza construida, mediada e instrumental de los imaginarios culturales, así como también el papel que desempeñan en las relaciones de poder a nivel mundial.

El nuevo latinoamericanismo crítico que García Canclini defiende en su ensayo, promueve igualmente el apoyo a proyectos de integración regional que conduzcan a la construcción de una forma de ciudadanía latinoamericana y que se nutran de intercambios solidarios, abiertos y sostenibles. Además, constituye una estrategia de proyección y gestión de nuestras propias representaciones, pues, como bien dice el antropólogo mexicano-argentino, “intercalar el nombre *latinoamericanos* en el diálogo global encontrando la medida con que podemos escribirlo, es la condición para que nuestra identidad no sea leída entre comillas”.¹⁸

¹⁸ *Ibid.* p. 107.

La sospecha de la que así se hace eco y la toma de conciencia sobre el uso y abuso de las imágenes de América Latina, marchan al unísono a lo largo de su reflexión y vuelven explícito el telón de fondo sobre el que se desarrolla buena parte del debate sobre la cuestión de la identidad en la ensayística de las últimas décadas. A saber: el de una intensa guerra de discursos y de íconos. Habría varias maneras de describirla a través de los debates sobre la modernidad, sobre los estudios culturales, sobre la teoría postcolonial o incluso sobre nuestras nuevas hornadas literarias. Pero existe una temática que pareciera reunirlos a todos y donde ese telón de fondo se despliega en nuestra última escritura ensayística con una claridad meridiana. Me refiero a la crítica del “macondismo” que atraviesa de punta a punta el continente en los años noventa y dos mil.

Estamos hablando de un tema que, efectivamente, pasa de un siglo a otro y convoca los saberes y las voces más distintas, desde la del sociólogo chileno José Joaquín Brunner, que lo acuña en *América Latina: cultura y modernidad* (1992), hasta la del novelista mexicano Jorge Volpi, que lo trata en *El insomnio de Bolívar* (2009), pasando por los jóvenes escritores emergentes que se reúnen en torno a la antología *McOndo* (1996), o por el ensayo de García Canclini, *Consumidores y ciudadanos* (1995) y el de la investigadora colombiana Erna von der Walde, “Realismo mágico y post-colonialismo: construcciones del *Otro* desde la otredad” (1998). Cada uno de ellos discute y rediscute en diversos momentos la posición preeminente que, a fines del siglo xx, llega a adquirir, en la academia, en el mercado y en los medios, una cierta interpretación de la cultura latinoamericana como totalidad unificada alrededor de un relato de nuestra diferencia, cuyo fundamento es el realismo mágico y cuyo símbolo es la ciudad imaginaria donde, según se sabe, transcurren los *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Son varias las definiciones del “macondismo”, pero los elementos comunes a casi todas nos invitan a verlo como una versión del latinoamericanismo que, gracias a la impresionante difusión internacional de la obra del novelista colombiano y de sus epígonos, asocia América Latina al tenor de sus ficciones narrativas y nos la presenta como un mundo aislado, rural e intrínsecamente pre-moderno o incluso anti-moderno. La literatura realista mágica funge de pilar o de piedra de toque en la medida que es susceptible de dar cuenta de nuestra diferencia, postulando la existencia de una identidad continental profunda, misteriosa e insondable, ajena a cualquier forma de racionalización. El “macondismo” compendia así una poética, una antropología y hasta una metafísica de lo latinoamericano al uso de los extranjeros pero también de los locales. Von der Walde es quizás la que insiste más en ello:

No es tan solo una construcción de la otredad elaborada desde el centro, sino que es incorporado el macondismo como relato de identidad. Originado en América Latina como forma para hablar de nosotros mismos en relación, contraste u oposición a las miradas occidentales, el macondismo aparece para los latinoamericanos como la forma afirmativa de representar el Otro de los europeos y norteamericanos, aparece como una nueva mirada que sustituye a la decimonónica y en la que el relato que sirve de base ha sido suministrado por la propia cultura latinoamericana.¹⁹

La investigadora colombiana concluye que el macondismo otorga sello de aprobación desde adentro a la mirada ajena y legitima las divisiones geopolíticas establecidas por el poder y el saber del Primer Mundo.

¹⁹ Erna von der Walde, “Realismo mágico y post-colonialismo: construcciones del *Otro* desde la otredad”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Porrúa, 1998, p. 162.

No tengo espacio ni tiempo para ir aquí más lejos sobre este asunto, que, dicho sea de paso, aún sigue dando que hablar. Por lo que nos concierne, baste insistir en que, si la cuestión del macondismo nuclea buena parte de la discusión sobre el latinoamericanismo en el ensayo reciente, lo hace desde una perspectiva eminentemente crítica que le permite erigirse en el punto de encuentro para algunas de las cuestiones intelectuales más importantes de estos años. Pues allí se dan cita no sólo el tradicional y famoso ajuste de cuentas de nuestros ensayistas con una modernidad eurocéntrica, sino además el asunto del papel privilegiado de la literatura en la producción de los discursos sobre América Latina, el peliagudo problema del tráfico de representaciones culturales en los mercados del arte y la edición como escenarios globales donde se formulan estrategias de poder, y la impugnación postcolonial de las construcciones geopolíticas e históricas del *Otro* plasmadas desde posiciones centrales y dominantes del conocimiento.

A la pregunta de *¿qué ha sido del viejo debate sobre una cultura latinoamericana en la escritura ensayística de las últimas décadas?*, la respuesta la hallamos, pues, en las obras de Monsiváis, García Canclini, Brunner y algunos otros. Pero se trata de una respuesta que, en paso del ensayo en tierra firme al ensayo sin orillas, ha convertido lo que antes era una evidencia en el corazón mismo del problema y en el motivo central de la discusión. Es lo que nos resume con lucidez el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez en un párrafo de “Latinoamericanismo, modernidad y globalización” (1998):

La genealogía muestra que lo que subyace a las representaciones históricas de “Latinoamérica” no es una representación más auténtica sino una voluntad de representación que así se afirma a sí misma en lucha feroz con otras representaciones. Bien lo vio Weber, la racionalización occidental deja sin piso la

idea del fundamento y nos confronta necesariamente con la sensación de que los dioses se han ido para siempre. Es el precio que tenemos que pagar por haber sido cristianizados, modernizados a la fuerza e integrados desde muy temprano a la dinámica nihilista de occidente. Pero es un precio que nos obliga también a reconocer que no podemos escapar a nuestro destino histórico de tener que elegir continuamente y participar en la lucha por la creación de sentido. Quizás al reconocer la contingencia de estas elecciones y negociaciones, al quedar expuesta la configuración intempestiva de lo que somos y hemos venido siendo, al mostrarse la temporalidad de aquello que usualmente percibíamos como estructura universal, podamos evitar seguir fugándonos de nuestro presente.²⁰

III

Si es verdad que un ensayo no pide conclusión, ponérsela a un ensayo sobre el ensayo puede parecer aún más paradójico y contradictorio. Que se me conceda tan solo añadir que, cualquiera que trate de imitar hoy el gesto de Picón-Salas de 1954, tendría que realizar un ejercicio complicadísimo porque ya no podría efectuarlo en ninguna tierra firme, obviamente, sino en un mar abierto e indiferenciado donde para hablar del género habría que evocar continuamente otros géneros y las estrechas y variables relaciones que se establecen entre ellos. Además, habría que prestarle una atención especial no ya a lo que el ensayo haya podido representar como forma histórica sino a su devenir en formas y subjetividades nuevas, imprevisibles e inestables. Asimismo a todas las figuras intermedias donde se expresa hoy un estadio de mestizaje o hibridación mediático-genérica en el nuevo régimen post-estético o post-autónomo. No podría dejar de formar

²⁰ Santiago Castro-Gómez, "Latinoamericanismo, modernidad y globalización", en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, *op. cit.*, pp. 147-148.

parte del ejercicio, claro está, una revisión crítica del latinoamericanismo y el ingreso en un nuevo espacio de discusión abierto donde se administran críticamente las semejanzas y diferencias que nos ha legado la tradición y se combaten los iconos y los discursos del *Otro* elaborados y difundidos desde las posiciones de poder en la academia, en el mercado y en los medios de comunicación globales. En fin, para imitar hoy a Picón-Salas, habría que salirse continuamente del género y de sus temas, o habría que correr tras ellos por otros campos y geografías. Porque yo creo que, en conclusión, del ensayo latinoamericano actual podríamos decir exactamente lo mismo que Néstor García Canclini escribió sobre el latinoamericanismo. A saber: *que hoy anda suelto, desborda su territorio y va a la deriva en rutas dispersas.*

BIBLIOGRAFÍA

- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992.
- BEHHAJ KACEM, MEHDI, *Inesthétique et mimèsis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, Paris, Éditions Lignes, 2010.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO, "Latinoamericanismo, modernidad y globalización", en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Porrúa, 1998, pp. 122-153.
- DRUCAROFF, ELSA, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- FUGUET, ALBERTO y SERGIO GÓMEZ, *McOndo*, Barcelona, RHM, 1996.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Consumidores y ciudadanos*, Buenos Aires, Gedisa, 2005.

- _____, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- LUDMER, JOSEFINA, *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2005.
- MARTÍN GIJÓN, MARIO, “La blogosfera en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada?”, en Sandra Montesa, ed., *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009, pp. 355-366.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *Amor perdido*, México, Grijalbo, 1976.
- _____, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- _____, *Rostros del cine mexicano*, México, Imcine, 1993.
- _____, “La identidad cultural de América Latina”, en Manuel Carballo *et al.*, *Realidades y utopías de América Latina y el Caribe*, Caracas, UCV, 1995.
- _____, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MORA, VICENTE LUIS, *El lectoespectador*, Barcelona, Planeta, 2012.
- PICÓN-SALAS, MARIANO, “Y va de ensayo” [1954], *Viejos y nuevos mundos*, selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983, pp. 501-505.
- PIGLIA, RICARDO, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- PONTE, ANTONIO JOSÉ, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.
- RICHARD, NELLY, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en Daniel Mato, ed., *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2005, pp. 455-470.
- SARLO, BEATRIZ, “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias* (Rosario,

- Facultad de Humanidades y Artes, UNR, diciembre, 2001, pp. 16-31.
- SCHIFFRIN, ANDRÉ, *La edición sin editores*, Barcelona, Destino, 2000.
- TEDESCHI, STEFANO, “El blog: una nueva frontera del ensayo”, *Revista Iberoamericana*, núm. 240 (julio-septiembre 2012), pp. 657-680.
- VILLORO, JUAN, *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz, 2005.
- VITIER, MEDARDO, *Del ensayo americano*, México, FCE, 1945.
- VON DER WALDE, ERNA, “Realismo mágico y post-colonialismo: construcciones del Otro desde la otredad”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Porrúa, 1998, pp. 154-173.
- VOLPI, JORGE, *EL insomnio de Bolívar*, Barcelona, Debate, 2009.
- WEINBERG, LILIANA, “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”, *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, año 8, núm. 9 (2007), pp. 110-129.
- _____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

ENSAYO, PERIODISMO Y CAPITAL EN LA ERA MODERNISTA

Miguel Gomes

El acercamiento que me propongo al ensayo no será esencialista, sino guiado por la creencia de que la teoría literaria se beneficia de abordar el género como entidad vacía, intertextual, social e histórica. Por lo primero entiendo que la casilla mental que llamamos “ensayo” puede llenarse con diferentes contenidos según se emplee en diversas culturas o momentos. “Intertextual” lo es porque depende de un comercio entre obras y autores: debería ser obvio que no existen géneros de un solo texto o un solo autor, aunque a veces oigamos el lugar común de que “El ensayo, tal como lo concebimos hoy, está en Montaigne acabado en punto de perfección”,¹ fundado en una justa admiración. “Social” porque obedece a sucesivos esfuerzos constructivos de seres humanos que lo usan como regla que debe acatarse o violarse, no habiéndolos precedido como parte de la naturaleza o de un *topos hyperuranios*. Por último, hay “historia” en el hecho de que los esfuerzos sociales entablan entre sí relaciones en el tiempo capaces no solo de variar los contenidos de la casilla, sino de fabricarla, situarla, subdividirla y desecharla del todo. Los géneros, contrariamente a la inmovilidad y rigidez que sus

¹ Ezequiel Martínez Estrada, “Estudio preliminar” a Montaigne, *Ensayos*, México, Jackson, 1966, p. IX.

antiguos teóricos les atribuían, nacen, migran, mueren, resucitan o son presa de continuas mutaciones.²

Un vistazo a lo ocurrido con el ensayo en Hispanoamérica confirma lo anterior. Si antes de la Ilustración no se divisa la existencia de una categoría socialmente convenida como “ensayo”, estando dominada la prosa expositiva por géneros como el discurso, el tratado o compendio, la apología, la historia, la crónica, el memorial, la relación, la carta (doctrinal) o el coloquio, cada uno con sus propias reglas de juego y plenamente reconocidos por quienes los escribían y leían, solo a fines del siglo XVIII comienzan a surgir textos en los que se vislumbra un acuerdo de escritura y lectura sintetizado por el nombre “ensayo” aplicado a una prosa de reflexión individualista y hasta personal, similar a la que desde el Renacimiento se advertía en Francia y, sobre todo, en Inglaterra. El impulso de crítica iluminista y la familiaridad creciente con los ensayistas ingleses y franceses son dos de los factores que propician el cambio. El más temprano ejemplo directamente redactado en español que conozco es el del ecuatoriano Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo y su “Ensayo sobre determinar los caracteres de la sensibilidad”, que publica en el segundo número de su periódico *Primicias de la Cultura de Quito*, el 19 de enero de 1792. En el *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*, entre el número del 13 de mayo de 1796 y el del 17 de junio del mismo año, reaparece el término como traducción de un título del napolitano Aurelio Genaro, “Ensayo sobre la política de la antigua jurisprudencia romana”, usado como claro marcador genérico en los comentarios que en el periódico se hacen acerca de la pieza. El dato nos recuerda la importancia que debieron de tener desde la década de los ochenta las obras

² Un desarrollo detenido de estas ideas puede consultarse en Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1999, pp. 1-44.

de jesuitas activos en América y luego expulsados por la Corona española, todas ellas en italiano: Filippo Salvatore Gilii con su *Saggio di storia americana* (1780-84); Juan Ignacio Molina, chileno de nacimiento, con su *Saggio sulla storia naturale del Chili* (1782) y su *Saggio sulla storia civile del Chili* (1787), así como José Solís, autor del *Saggio sulla storia naturale della provincia del Gran Chaco* (1789).³ En otras palabras, hacia fines del siglo XVIII tenemos no solo escritores, sino también lectores que asimilan un contrato de producción y recepción de cierto tipo de textos, el indicador más sólido, a mi ver, de la consolidación de un género en un sistema literario. Y si echamos un vistazo a los reproducidos o mencionados en una revista de la Independencia —“periódico” se designó a sí mismo—⁴ como el *Repertorio Americano* (1826), de Andrés Bello, de inmediato apreciaremos que la integración del ensayo como instrumento expresivo a escala continental era total durante el movimiento

³ Como nota curiosa, la dificultad para asimilar el término “ensayo” en su acepción literaria fue mayor en España que en sus colonias, como lo traslucen las siguientes reflexiones de José Stuardo sobre las primeras traducciones al español de los jesuitas expulsos: “La primera y única traducción del *Saggio...* de 1782 al español fue hecha por Domingo Joseph de Arquellada Mendoza (individuo de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y maestrante de Ronda) con el nombre de *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile*, publicada en Madrid el año 1788 [...]. Aquí, y sin mayor razón, Arquellada Mendoza introduce el primer gran equívoco de esta historia al traducir el primer *Saggio* de Molina no bajo el título de *Ensayo* sino, paradójicamente, con el mismo nombre con el que fue publicada otra obra anterior en 1776, también en italiano pero de autor anónimo, intitulada *Compendio della Storia Geografica, Naturale e Civile del Regno del Chile*. Por su importancia, esta obra ha sido referida en la literatura nacional como ‘El *Compendio* anónimo’. Así, el mismo nombre, ahora en español: ‘*Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile* [...]’ fue impuesto por este letrado español a la primera obra de Molina”. Véase José Stuardo, “Trascendencia del primer *Saggio sulla storia naturale del Chili* de J. I. Molina, su traducción, el *Compendio Anónimo* y el Bicentenario”, *Atenea* (Chile), núm. 495 (2007), p. 83.

⁴ Andrés Bello *et al.*, *El Repertorio Americano (1826-1827)*, ed. facsimilar, vol. 1, tomo I, Caracas, Presidencia de la República, 1973, p. 4.

de emancipación, debido a la necesidad de hacer circular una crítica generalizada a las instituciones coloniales —lo que su uso por parte de Santa Cruz y Espejo podría habernos permitido intuir—; entre otros, en la revista de Bello se incluyen o al menos se citan el *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* del argentino Gregorio Funes;⁵ el *Ensayo sobre la historia de la civilización en el continente americano* del neogranadino Juan García del Río; el *Ensayo sobre el influjo del clima en la educación física y moral del hombre de la Nueva Granada* de Francisco Antonio de Ulloa;⁶ el *Ensayo sobre la educación*, del chileno Camilo Henríquez,⁷ y el *Ensayo sobre las libertades de la iglesia española en ambos mundos* del asturiano exiliado en Londres José Canga Argüelles, cuya obra Bello interpreta como “a favor de la libertad americana”.⁸ No puede dejar de apuntarse el poderoso estímulo que la generación de la Independencia recibió del Barón de Humboldt, cuyo *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne* (1811) también se cita en el *Repertorio*,⁹ acogiendo Bello en español la designación genérica que se había dado en francés a una de las porciones de la *Relación histórica* del Barón, que circuló en 1826 como *Essai politique sur l'Île de Cuba*.¹⁰ Desde luego, aunque no se mencionen en el *Repertorio*, no podemos obviar otros escritos que marcan los años de la Independencia, como el “Ensayo sobre la Revolución del Río de la Plata desde el 25 de mayo de 1809” (1812) y el “Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los estados hispanoamericanos y plan de su organización” (1823) del alto peruano Bernardo de Monteagudo, así como el “Ensayo

⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁸ *Ibid.*, p. 311.

⁹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰ *Ibid.*, p. 249.

acerca de los sucesos desastrosos de Chile” (1815) de Camilo Henríquez.¹¹

He hablado de “mutaciones” históricas patentes en todos los géneros. Como hemos visto, el ensayo nos ofrece un excelente ejemplo, puesto que, a diferencia de lo que ocurre en Francia o Inglaterra, no surge en Hispanoamérica de la mano del libro, sino aprovechando el auge del periódico a partir del siglo XVIII. Su génesis es predominantemente periodística, bajo el estímulo, sin duda, de lo que había acontecido entre letrados ingleses varias décadas antes, que vieron la aparición de publicaciones de gran vigor como *The Spectator* (1711-1714) de Joseph Addison y Richard Steele, en las cuales el ensayismo acabó asociado al ámbito de la prensa periódica. El número 124 del 23 de julio de 1711 contiene una especie de manifiesto en que Addison postulaba lo que podríamos llamar la “re-mediación” (Bolter) del género:

A Man who publishes his Works in a Volume, has an infinite Advantage over one who communicates his Writings to the World in loose Tracts and single Pieces. We do not expect to meet with any thing in a bulky Volume, till after some heavy Preamble, and several Words of Course, to prepare the Reader for what follows: Nay, Authors have established it as a kind of Rule, that a Man ought to be dull sometimes [...]. This gave Occasion to the famous Greek Proverb which I have chosen for my Motto, *That a great Book is a great Evil.*

¹¹ Sobre la progresiva inserción del ensayo en las letras hispanoamericanas son insustituibles las páginas que dedican al tema Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, México-Madrid, UNAM-CIALC-Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 106-110 y en “La prosa de la Independencia y su inscripción en el horizonte jurídico”, *Revista de filosofía y teoría política*, núm. 41 (2010). Igualmente los que le dedica Claudio Maíz, *El ensayo: entre género y discurso. Debate sobre su origen y sus funciones en Hispanoamérica*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2004, pp. 112-133. Por otra parte, he publicado algunas reflexiones adicionales en Miguel Gomes, *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*, Caracas, Equinoccio Editores/Universidad Simón Bolívar, 2010, pp. 22-32.

On the contrary, those who publish their Thoughts in distinct Sheets, and as it were by Piece-meal, have none of these Advantages. We must immediately fall into our Subject, and treat every Part of it in a lively Manner, or our Papers are thrown by as dull and insipid [...]. The ordinary Writers of Morality prescribe to their Readers after the Galenick way; their Medicines are made up in large Quantities. An Essay-Writer must practise in the Chymical Method, and give the Virtue of a full Draught in a few Drops. Were all Books reduced thus to their Quintessence, many a bulky Author would make his Appearance in a Penny-Paper [...]. The Works of an Age would be contained on a few Shelves; not to mention millions of Volumes that would be utterly annihilated.¹²

[Un hombre que publica su obra en volumen tiene una ventaja infinita sobre uno que comunica sus escritos en panfletos o piezas aisladas. Nada esperamos encontrar en un grueso volumen sino después de un pesado preámbulo y numerosas palabras aclaratorias que preparan al lector para lo que vendrá: los autores, incluso, han establecido como especie de regla que un hombre debe ser a veces aburrido [...]. Esto dio ocasión al famoso proverbio griego que me sirve de lema: *Todo gran libro es un gran mal*.

Por el contrario, quienes publican sus pensamientos en hojas sueltas, como a plazos, no cuentan con ninguna de esas ventajas. Debemos inmediatamente entrar en materia y tratar cada una de sus partes con vivacidad, o se desechará nuestro periódico por fastidioso e insípido [...]. Los moralistas de sabios volúmenes prescriben a sus lectores siguiendo el método de Galeno, con mucha medicina. Un escritor de ensayos debe practicar el método químico, y conceder las bondades de una dosis completa de medicina con pocas gotas. Si se redujeran todos los libros a su quintaesencia, muchos voluminosos autores aparecerían en periódico de a centavo [...]. Las obras de una

¹² Joseph Addison y Richard Steele, *The Spectator*, Henry Morley, ed., libro electrónico núm. 12030, Project Gutenberg, www.gutenberg.net, s/p.

época cabrían en un estante, por no mencionar que se eliminarían millones de volúmenes inútiles.]

Las implicaciones del periodismo pronto fueron captadas por los letrados, varios de los cuales se sumaron al pacto del ensayo y el periódico. Acaso el más importante de ellos fue David Hume, quien, en una pieza metaensayística —“Of essay writing”—, incluida en la segunda edición de sus *Essays moral and political* (1742), posteriores a la decepcionante recepción del *Treatise of Human Nature* (1739-1740), asevera:

‘Tis with great Pleasure I observe, That Men of Letters, in this Age, have lost, in a great Measure, that Shyness and Bashfulness of Temper, which kept them at a Distance from Mankind; and, at the same Time, That Men of the World are proud of borrowing from Books their most agreeable Topics of Conversation. ‘Tis to be hop’d, that this League betwixt the learned and conversable Worlds, which is so happily begun, will be still farther improv’d to their mutual Advantage; and to that End, I know nothing more advantageous than such *Essays* as these with which I endeavour to entertain the Public. In this View, I cannot but consider myself as a Kind of Resident or Ambassador from the Dominions of Learning to those of Conversation; and shall think it my constant Duty to promote a good Correspondence betwixt these two States, which have so great a Dependence on each other.¹³

[Observo con gran placer que hoy los letrados han perdido, en gran medida, la timidez y la vergüenza que los distanciaban de la humanidad; y, a la vez, que la gente mundana se enorgullece de hallar en los libros temas agradables de conversación. Y es esperanzador que el pacto entre el mundo de la erudición y el de la conversación, que tan felizmente comienza, seguirá

¹³ David Hume, *Selected Essays*, Stephen Copley y Andrew Edgar, eds., New York, Oxford University Press, 2008, p. 2.

mejorando para ventaja de ambas partes. Con tal fin, no sé de nada más ventajoso que *ensayos* como estos con los que me propongo entretener al público. En tal sentido, no puedo sino considerarme una especie de residente o embajador de los dominios de la erudición en los dominios de la conversación; y tendré como deber constante promover el buen diálogo entre los dos estados, mutuamente dependientes.]

Género entendido como puente entre dos públicos: esta concepción del ensayo se origina explícitamente del periodismo, puesto que, como Hume lo señala en la advertencia a la primera edición de su libro: “Most of these Essays were wrote with a View of being published as Weekly-Papers, and were intended to comprehend the Designs both of the Spectators & Craftmen”.¹⁴ (“La mayoría de estos ensayos se escribieron para publicarse en semanarios, a la manera de los que aparecen en *The Spectator* y *The Craftsman*”).

El resto de estos renglones lo dedicaré a la relación de ensayo y periodismo en un momento específico de la literatura hispanoamericana: fines del siglo XIX y principios del XX. Ángel Rama caracterizó esa época, en que se consolidan mercados mundiales y se definen los centros y las periferias del sistema capitalista, como de definitiva “modernización literaria” latinoamericana, que coincide con un “segundo nacimiento” de la región, luego del primero, que fue el de la Independencia, cuya modernidad resultó de cortos alcances—solo políticos— y no logró transformaciones profundas en otros aspectos sociales.¹⁵ En ese contexto,

los escritores avizoraron una cercana profesionalización aunque fue en el periodismo donde la encontraron: casi todos contribuyeron al periodismo, sobre todo en el rubro de cró-

¹⁴ *Ibid.*, p. IX.

¹⁵ Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, eds., *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 82.

nicas, espectáculos, actualidades sociales y las corresponsalías extranjeras intensamente demandadas por el público. El periodismo aseguró el grueso de sus ingresos económicos y secundariamente los lograron mediante puestos en la administración del estado.¹⁶

No está de más recordar que en las postrimerías del siglo XIX, tal como lo sostiene Roland Robertson,¹⁷ empiezan a perfilarse los primeros efectos de una fase del capitalismo que posteriormente ha recibido el nombre de “mundialización”.

¿Qué ocurre con el ensayo hispanoamericano en esa coyuntura? El género, que había tenido una vida periodística primero, y luego se había vuelto anfibio, apareciendo sea en periódicos, sea en volúmenes —piénsese en tempranos clásicos como el *Facundo* (1845), “ensayo histórico” según definición ofrecida por Sarmiento—,¹⁸ ve que su vida periodística empieza a engendrar una criatura relativamente especializada, un subgénero que, con el correr de las décadas, cobraría cierta autonomía. Me refiero a la *crónica*, mencionada por Rama.

Subgénero: comparto la opinión de Joaquín Roy, quien ha acudido, antes que yo, a la designación,¹⁹ y lo ha hecho —también es mi caso— sin ninguna acepción peyorativa, sino más bien con el propósito de destacar ciertas condiciones autonómicas respecto de otras variantes en el conjunto mayor que supone el ensayo. Al menos en tiempos del modernismo la crónica todavía no se había independizado del ensayo, y por eso Rubén Darío, uno de los grandes cronistas de la época, además de cabeza indiscutible del modernis-

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992, pp. 50-59.

¹⁸ Domingo F. Sarmiento, *Facundo* (1845), R. Yahni, ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 184.

¹⁹ Joaquín Roy, “Journalism and the Essay”, en Tracy Chevalier, ed., *Encyclopedia of the Essay*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 439.

mo, pudo decir en una reflexión oblicua sobre su propia obra titulada “El periodismo y su mérito literario”:

Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra [...]. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo que son verdaderos capítulos de libros fundamentales. Hay crónicas, descripciones de fiestas o ceremoniales escritas por reporters que son verdaderos artistas.²⁰

La inclusión de Michel de Montaigne, fundador reconocido de una modalidad de escritura, y de Joseph de Maistre, autor del *Essai sur le principe générateur des Constitutions politiques* (1814), subraya en los términos “editorial” y “crónica”, desde el punto de vista genológico, lo que tienen de adaptaciones a circunstancias “mecánicas”, vehículos a través de los cuales puede difundirse la obra de arte, en cuyos dominios, llamémoslos “supramecánicos”, sí se encontrarían los géneros y, específicamente aquí, el ensayo. Y no puede alegarse que la noción de ensayo fuera nebulosa para Darío: no solo la empleó, sino que es uno de los tempranos impulsores de la palabra “ensayista” en español.²¹ Aníbal González, en su lúcido estudio de los orígenes de la crónica modernista, la retrata como

heredera [...] de un árbol genealógico algo complicado, cuyas raíces se hallan en el artículo de costumbres inglés (los trabajos del *Spectator* de Addison), francés (los escritos de Jouy y de Balzac) y español (sobre todo, los artículos de Larra), y cuyas ramificaciones se extienden hasta las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, y la *chronique* parisiense (en diarios como *Le*

²⁰ Rubén Darío, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 880.

²¹ Rubén Darío, *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 13 y 22.

Figaro), y de ahí hasta los escritos de Manuel Gutiérrez Nájera, en México, alrededor de 1875.²²

Dado el interés del “yo” del *chroniqueur* en reconstruir circunstancias comunitarias y lingüísticas con gran detalle, concluye González: “Podríamos afirmar que, desde sus inicios, la crónica se sitúa en la encrucijada de tres instituciones desarrolladas en el siglo XIX: la filología, la literatura y el periodismo”.²³ En vista de lo hasta aquí discutido, creo que tanto las “ramificaciones” como la “encrucijada” tan bien descritas por González confirman la necesidad de no disociar excesivamente la crónica de los demás subgéneros ensayísticos. Nótese que, desde muy temprano, el *Repertorio Americano* podía intercambiar las categorías de “ensayo” y “artículo”, como lo demuestra una nota al pie de página —probablemente de Bello— donde se explica la procedencia de un texto firmado por García del Río: “Este artículo es extracto [*sic*] de una obra en que hace años se ocupa el autor, titulada ‘Ensayo sobre la historia de la civilización en el continente americano, i sus islas adyacentes’”.²⁴ Joaquín Roy, asimismo, ha advertido contra los peligros de definir como ensayo “lo que está pulcramente encuadernado en piel” y calificar como ‘periodismo’ “lo que ha ido apareciendo en las páginas de colaboraciones de diarios”,²⁵ la consecuencia es

una curiosa transfiguración. Por ejemplo, los artículos de Martínez Estrada fueron unos años “periodismo”, mientras estaban encorsetados en las páginas de los diarios porteños, y luego devinieron (por arte de magia, supongo) “ensayos”. José Martí tuvo que esperar medio siglo para ver cómo sus “crónicas” so-

²² Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Andrés Bello *et al.*, *op. cit.*, p. 231.

²⁵ Joaquín Roy, “Periodismo y ensayo”, en Isaac Levy y Juan Loveluck, eds., *El ensayo hispánico*, Columbia, The University of South Carolina, 1984, p. 63.

bre los Estados Unidos eran encuadernadas, y por lo tanto se convertían por derecho propio en “ensayos”.²⁶

La preocupación de Roy se había formulado durante el modernismo en el citado escrito de Darío, que culmina con las siguientes palabras: “Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos la producción, escogida y selecta, de muchos, considerados como simples periodistas”.²⁷

La sospecha de que los lazos entre los diversos subgéneros ensayísticos no desaparecieron a lo largo del siglo XX en la conciencia de autores y lectores puede sustentarla el hecho de que grandes paradigmas del ensayo en nuestra lengua no han aceptado divorciarse del periódico —ténganse en cuenta las palabras de Ortega y Gasset: “lo primero que necesito decir de mis libros es que propiamente no son libros. En su mayor parte son mis escritos, lisa, llana y humildemente, artículos publicados en los periódicos de mayor circulación de España”.²⁸ Por otra parte, aún hoy las más conocidas historias del ensayo suelen reflexionar sobre textos también conocidos con el marbete de “periodismo”, mientras se esfuerzan en excluir los tratados, las tesis doctorales, los manuales y otros escritos argumentativos de corte exhaustivo y guiados por ideales científicos o paracientíficos; es lo que ocurre, para mencionar solo dos títulos claves, con la *Historia del ensayo hispanoamericano* de Peter Earle y Robert Mead²⁹ o la *Breve historia del ensayo hispanoamericano* de José Miguel Oviedo.³⁰ E, incluso, la palabra “ensayo” se usa

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

²⁷ Rubén Darío, *Obras completas*, vol. 1, p. 880.

²⁸ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 20.

²⁹ Peter Earle y Robert Mead Jr., *El ensayo hispanoamericano*, México, De Andrea, 1973, pp. 60 y 65.

³⁰ José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 144-145.

alternativamente para referirse a un escrito que acostumbra recibir el nombre de “crónica”, como se constata en la nota preliminar de Edgardo Rodríguez Juliá a una de sus mejores obras, *Las tribulaciones de Jonás* (1981).³¹

Si queremos concentrarnos en el ensayo modernista nacido de la interacción con el periódico convendría, ante todo, recalcar que, si bien puede vincularse temáticamente a noticias del momento, su naturaleza retórica no dista de la de ensayos no dependientes de la prensa diaria. Puesto que hemos recordado la importancia concedida por Rama al elemento de “modernización” que configura muchos aspectos del modernismo en medio de la expansión de los estilos de vida burgueses, me parece buen punto de análisis reparar en la obsesión financiera del movimiento, manifestada en su prosa de ideas.

Cisnes, hadas, colores alegóricos, princesas, joyas, dioses y semidioses grecorromanos: de los muchos lugares comunes modernistas, uno de los menos discutidos y, sin embargo, para mí significativo, es el de las analogías entre lo metafísico y lo económico. Dicha asociación, pese a esbozar un sistema cambiario entre lo intangible y lo tangible —dado que el modernismo comprendió a la perfección el funcionamiento de la economía simbólica del campo cultural, tal como la describe Pierre Bourdieu: “mundo económico al revés”—,³² predica no menos la compra de la divisa más fuerte que pertenece a lo espiritual. Desarrollados a fondo varios de sus componentes medulares, Manuel Díaz Rodríguez ofrece en la “Advertencia al lector” de *Camino de perfección* (1910) un ejemplo excelente del tópico:

³¹ Edgardo Rodríguez Juliá, *Las tribulaciones de Jonás*, Río Piedras, Huracán, 1984, p. 11.

³² Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 58.

En medio al progresivo y universal yanquizarse de la tierra, cuando los hombres y pueblos han hecho del oro el único fin de la vida; cuando la literatura se reduce cada día más a rápida nota de viaje, a fugaz noticia de periódico, a producción de tantos o cuantos volúmenes por año —todo baratija de mercado—; cuando el escritor no piensa ya en el oro ingenuo de su espíritu, sino en el que puede entrarle cada mes en la bolsa; cuando el sabio, el artista y el héroe proceden como ese escritor, es bueno recordar que sólo el desinterés, el divino desinterés, puede hacer incorruptible y eterna la obra del heroísmo, la ciencia y el arte. Y estas páginas lo recuerdan. Celebran el desinterés.³³

Una vez reconocido el nuevo orden mundial en la imposición de normas desde los Estados Unidos, se distingue un campo literario determinado por el avance de la industrialización —la “*producción* de tantos o cuantos volúmenes por año”—, a lo cual sigue una condena que no resiste la tentación de apropiarse de los objetos implicados en la situación lamentada. Lo visto con horror impregna así la dicción de quienes aseveran abstenerse del “interés”, lo que suscita la verbalización de lo antagonico, sea en forma de antítesis u oxímoros —como en este caso: “oro ingenuo” contrapuesto al de “la bolsa”—, sea con otras expresiones de lo dicotómico.

Que las lucubraciones de *Camino de perfección* no constituyen una excepción lo prueban escritos previos. Si en el “Prólogo al *Poema del Niágara*” (1882) de José Martí se describía la modernidad como “¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de [...] sentarse en silla de oro [...] sin ver que [...] con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!”,³⁴ algunos párrafos después la asimilación de la imaginación mercantil sirve para retratar

³³ Manuel Díaz Rodríguez, *Camino de perfección*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, p. 12.

³⁴ José Martí, *Obra literaria*, C. Vitier y F. García Marruz, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 206.

el nacimiento de las nuevas ideas, que “no crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas”.³⁵ Recuérdese asimismo que, luego de largas reflexiones sobre los peligros del materialismo, el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó culmina alegorizando el futuro con tropos pecuniarios:

Recuerdo que una vez que observaba el monetario de un museo, provocó mi atención en la leyenda de una vieja moneda la palabra *Esperanza*, medio borrada sobre la palidez decrepita del oro. ¿Quién sabe qué activa y noble parte sería justo atribuir, en la formulación del carácter y en la vida de algunas generaciones humanas, a ese lema sencillo actuando sobre los ánimos como una insistente sugestión [...]? Pueda la imagen de ese bronce [la estatua de Ariel] —troquelados vuestros corazones con ella— desempeñar en vuestras vidas el mismo inaparente pero decisivo papel.³⁶

No nos extrañen las aparentes contradicciones si se sospecha que la cultura es un mundo inverso. Por algo, el signo de los manifiestos modernistas de Darío era la paradoja: “yo no soy un poeta para las muchedumbres[,] pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” proclamaba el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Pues bien, cuando llegamos a los subgéneros que la convivencia del ensayo modernista y el periodismo engendran, el *topos* monetario, la obsesión económica, se despliega, agudiza su expresividad, puesto que las tensiones en el seno del espiritualismo que preconiza la corriente se ponen en evidencia por la cruda índole comercial del medio. Sabemos, por ejemplo, que Bartolomé Mitre y Vedia, director del diario *La Nación*, le pedía en los siguientes términos a Martí

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

³⁶ José Enrique Rodó, *Ariel/Motivos de Proteo*, Ángel Rama, ed., pról. de Carlos Real de Azúa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 54.

que morigerase las censuras de sus crónicas a las costumbres estadounidenses:

No vaya usted tampoco a tomar esta carta como la pretenciosa lección que aspira dar un escritor a otro. Habla a Ud. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Ud. que Ud. de él, pero que tratándose de una mercancía —y perdone Ud. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud—, que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquella todo el valor de que es susceptible.³⁷

Además de las usuales tiradas contra el vil dinero de algunas crónicas —para no ir muy lejos, ésta de Enrique Gómez Carrillo: “Son las gracias de nuestro siglo. Un siglo encantador, ¿no es cierto?... Un siglo de billetes de banco, en el cual para conquistar el derecho de tener ideas, de tener creencias y aun de tener libros, es necesario ser hijo de mercader de salchichas”—,³⁸ no ha de sorprendernos, entonces, que nos topemos con el lugar común interiorizado, hecho parte de la enunciación o la estructura misma de la crónica. Ello ocurre, en primer lugar, cuando los ruines tiempos de capitalismo se abordan en sus efectos sobre la escritura, y observamos metadiscursos como los de Julián del Casal lamentando el influjo del periodismo en la literatura en un texto que aparece en las páginas de *La Habana Elegante*. Enrique José Varona, según se afirma, ha descubierto la miseria que aqueja a los grandes hombres de su país

en las cloacas del foro, en el ambiente de los hospitales o en los páramos del periodismo. [Como él, muchos jóvenes literatos],

³⁷ Citado en Aníbal González, *op. cit.*, p. 105.

³⁸ Enrique Gómez Carrillo, *La vida parisiense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 165.

por librar míseramente la subsistencia, se ven obligados a cultivar, desoyendo las voces de las sagradas aspiraciones, un género bastardo de literatura, consagrado a los actos privados de nobles decrepitos y hasta de tahúres enriquecidos en los garitos financieros.³⁹

Julio Ramos ha sostenido que “en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto (modernista) se autoconsolida, al confrontar las zonas ‘antiestéticas’ del periodismo y la cultura de masas”.⁴⁰ Creo que no hay mejor prueba de ello que la obsesión económica.

Ahora bien, los efectos del tópico pueden ser aún más sutiles y, como he adelantado, registrarse en la estructura del ensayo. Un ejemplo importante lo ofrece el Rubén Darío de *Los raros* (1896), cuyos textos, antes aparecidos en *La Nación* de Buenos Aires, se recogen en volumen con una advertencia preliminar —en la reedición ampliada de 1905— que, si bien declara “el reconocimiento de las jerarquías intelectuales” y “el desdén de lo vulgar”,⁴¹ también insinúa un gesto periodístico y capitalista; la colección, además de *acumular* lecturas que *potencian* simbólicamente al autor, delata un sujeto que algo tiene de publicista: “todo lo contenido [en estas páginas] fue escrito [...] cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento”.⁴² El lenguaje de Darío, de hecho, no dista excesivamente del que hallamos en la publicidad frecuente en las revistas y los diarios en que publicaron él y otros modernistas. Algunos de sus valores y mecanismos retóricos son idénticos. Aunque los reclames de

³⁹ Julián del Casal, *Prosas*, vol. 1, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 252.

⁴⁰ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile-San Juan, Cuarto Propio-Callejón, 2003, p. 124.

⁴¹ Rubén Darío, *Los raros*, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 7.

ayer y hoy, como norma, alaban el “fácil” acceso a un producto debido a su bajo precio, no han faltado ocasiones en que, según los patrones de un “mundo al revés”, la estrategia sea la contraria: el elogio de lo caro como indicio de valor no solo del objeto que se adquiere, sino del individuo capaz de comprarlo —obvio plan de “colocación” cuyo blanco son quienes ambicionan pertenecer a las clases altas. Es lo que sucede en el siguiente anuncio que tomo de *El Cojo Ilustrado* (15/9/1895), uno de los principales órganos internacionales del modernismo:

DEL DICHO AL HECHO

Hay Gran Trecho. No porque alguien diga que su preparado es “tan bueno como” ó “más barato que” la Emulsión de Scott, debe el paciente dar oído á sus argumentos y jugar con su salud. La Emulsión de Scott es la preparación original ; única recomendada por los principales facultativos y Academias de Medicina. Es el resultado de larga experiencia y estudio. El nombre **SCOTT** es garantía de la pureza de ingredientes y de la perfección del conjunto. Exíjase la **Emulsión de Scott** y rechácese todo frasco que no sea de la de **Scott** con la etiqueta representando al hombre con el bacalao á cuestas. Todo frasco que carezca de esa etiqueta es falsificado ó imitado. La

Emulsion de Scott

Es el remedio más adecuado para curar la Tísis, Escrófula, Anemia, Extenuación, Clorosis, Raquitismo, y todas las enfermedades en que haya Debilidad y pérdida de Carnes y Fuerzas. Esta medicina cura alimentando, reconstruyendo el sistema, devolviendo las fuerzas perdidas—*creando* carnes ! Para los débiles la Emulsión de Scott es una Providencia. Tan segura como permanente, es siempre digna de confianza. El procedimiento de emulsionar el aceite con las hipofosfitos de un modo efectivo, es nuestro arte. Para preparar una Emulsión perfecta se necesita algo más que mezclar los ingredientes al acaso. Se necesita estudio, práctica y cautela, tres requisitos empleados siempre en la preparación de la Emulsión de Scott. Procúrese en todas las Farmacias y Droguerías.

Desde luego, la necesidad de diferenciar productos para que logren competir con otros de su tipo, componente central del mercadeo, explica que “lo raro” se integre en la propaganda asociado a la “legitimidad” o la “excelencia” del conocedor y respaldado por un vocabulario donde sobresa-

len ciertos adjetivos —“único”, “exclusivo”, “original”, “especial”, “excepcional”, “secreto”— que los manuales de publicidad clasifican entre las “palabras mágicas” del oficio.⁴³ Ese hecho se hace visible a partir de los últimos decenios del siglo XIX, cuando revistas y periódicos comienzan a adoptar las técnicas pictóricas del *poster*,⁴⁴ lo cual debilita barreras letradas y hace más asequibles los mensajes a las masas, con un consecuente deseo de las élites de frenar la democratización del consumo. A tono con las circunstancias estuvieron los anuncios que inundaban las páginas de publicaciones hispanoamericanas. Un vistazo a *Caras y caretas* durante el decenio de 1890, para mencionar otra revista de prominencia internacional, arroja numerosas variantes del imperativo de la exclusividad o la “distinción”, sea en la estrategia propagandística, sea en el nombre mismo dado al producto.⁴⁵

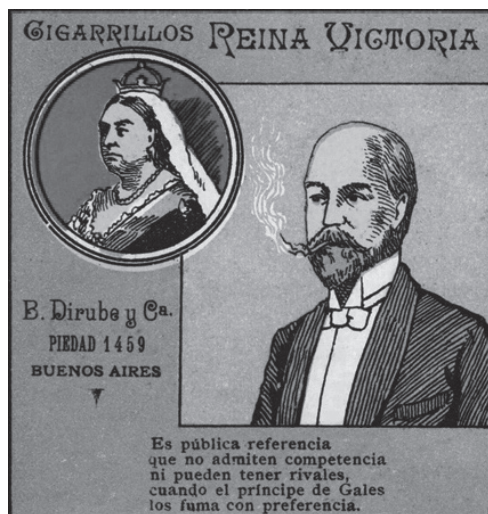
<p>Las personas que beben VICHY AGUA de VICHY deben siempre indicar la Fuente VICHY-HOPITAL VICHY-CÉLESTINS o VICHY-GRANDE-GRILLE y elegir los vendados Pastillas Vichy-Etat.</p>	<p>Vinos de La Rioja (ESPAÑA) DE FELIPE UGALDE</p> <p>ÚNICOS REPRESENTANTES: A. GARIDE hijo, Hermano y Cia. VENEZUELA, 859</p>
<p>GRANJA BLANCA Servicio diario de mañana y tarde a domicilio Establecimiento único que prepara la leche pasteurizada. No vende leche cruda. Atención día a día a familias, hoteles, clubs, etc. Leche esterilizada en botes y botellas, especial para enfermos y de suma necesidad para los largos viajes. Leche esterilizada en botellas, recomendada por los médicos más eminentes para la lactancia de niños. Leche en polvo, especial para que madre y nodriza de un niño, comen precios para el lactar de las madres e indispensable para el cura. Condensado en botes, para exportar la leche para usarse, muy especial para viajes. Clásico para el comercio al por mayor, especial para exportación. Especialidades de leche, chocolate, mermeladas para niños, salsas para pasteles gratis a domicilio. Para enfermos, leche preparada especialmente por la Granja Blanca, pidiendo con el nombre de anticipación. Precio de la botella 12 pesos 5/10.</p> <p>Ordazas Cangallo y Laprida Oficio: Telefónica, 1010 - Cooperativa, 229</p>	<p>D. C. ANDERSON</p>  <p>CALLE MAIPÚ, 137 BUENOS AIRES</p>
<p>BAZAR PENGO J. GARCIA PARDO Y CIA</p> <p>CALLE CHAGABUDO 361</p>  <p>Única casa que vende los medallones colectores metal Honor de la marca</p> <p>SELECTA XXX</p>	<p>Maquinas SINGER</p> <p>AMARO FELSINA BUTON DE BOLOGNA</p> <p>32 Exposiciones 32 Medallas de Oro</p> <p>ÚNICOS INTRODUCIDORES: Gandolfi, Moss, Pellerano y Ca. BUENOS AIRES</p>

⁴³ Luc Dupont, *1001 Advertising Tips*, Quebec, White Rock Publishing Inc., 1999, p. 102.

⁴⁴ Raymond Williams, “Advertising: the magic system”, en *Problems in Materialism and Culture*, London, Verso, 1982, p. 176.

⁴⁵ *Caras y Caretas*, 29 de octubre de 1898, p. 4.

Lo “único” o lo “selecto”, por supuesto, de vez en cuando se transforman en alabanza de un producto por su asociación con uno de los sectores sociales más minoritario, menos “vulgar”, la realeza; es el caso —con resonancias “dandis”, estimuladas por el contraste entre el adusto rostro materno y la placidez ociosa del filial— de la propaganda de Cigarrillos Reina Victoria: “Es pública referencia / que no admiten competencia / ni pueden tener rivales, / cuando el príncipe de Gales / los fuma con preferencia”:⁴⁶



Y de vez en cuando se transforman literalmente en rareza, como acontece en la redondilla de un anuncio de Dr. Remond: “No hay soltera ni señora / que tenga pelo en la cara, / sometiéndose á esta rara / máquina depiladora”; la ilustra-

⁴⁶ *Caras y Caretas*, 17 de diciembre de 1898, p. 11.

ción, vagamente erótica y decadente, presenta a una mujer atenta al invento, que un hombre manipula:⁴⁷



Para concluir, reflexionaré sobre un caso mexicano que ilustra a la perfección el tipo de “autoconsolidación” de la subjetividad literaria a la que Ramos aludía en la crónica modernista. Se trata de un escrito memorable por su manipulación de la imaginería monetaria y su capacidad de darle una dimensión metaensayística. Me refiero a “Castillos en el aire” de Luis Gonzaga Urbina, aparecido por primera vez en *El Universal*, el 27 de septiembre de 1896, y luego incluido en el volumen *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915). Ha de repararse en las consecuencias del título escogido para la colección: el doble oxímoron anuncia al lector incertidumbre y desconfianza. El “cuento”, tipo literario, está hecho de palabras, no de vivencias; la “crónica” habitualmente se escribe a partir de sucesos concretos, no imaginarios y, mucho menos, oníricos. Hemos de esperar, por consiguien-

⁴⁷ *Caras y Caretas*, 29 de octubre de 1898, p. 4.

te, cuentos o crónicas que no lo son. Las anulaciones nos conducen a un ámbito engañoso que se resume en otra paradoja: “Castillos en el aire”. Esta pieza, en efecto, enlaza desde sus paratextos con una práctica colectiva; piénsese, si no, en la polisemia suscitada por los contrasentidos de títulos como *Prosas profanas* (ludismo poético en torno a conceptos religiosos y formales; prosa: parte de la misa y lo “opuesto” al verso) o *Camino de perfección* (forma que se pule a sí misma para ser alma). Pero el espacio antinómico de tales formulaciones, nótese, se asimila a un gusto compartido por la discursividad. “Castillos en el aire” es lenguaje que, hable o no sobre el mundo “real”, se referirá al de las palabras. Las primeras oraciones lo confirman:

De domingo a domingo se tiende la semana, como de orilla a orilla de un río se encorva un puente. No me desagrade del todo este símil, encontrado, a la ventura, en la primera gota de tinta que mojó mi pluma, porque puedo seguirlo, y hacer con él mis voltejeos, mis prestidigitaciones, las obligadas suertes de mi magia blanca. Gusto de encontrar un vocablo hermoso, refulgente y pulido como una hoja de acero; me extasío al hallarme en los rincones del entendimiento, hurgando y removiendo en el bazar empolvado del lenguaje un epíteto claro y sonoro, como una placa de cristal a través de la que se vean las cosas engastadas en iris; pero, cuando tropiezo, por acaso, con una metáfora cualquiera, viéneme una alegría loca, infantil, cosquilleante, y me entran desde luego tentaciones de ampliarla, de entretenerme con ella, de sacudirla, de hacer como los niños que rompen un juguete para sorprender su mecanismo.⁴⁸

Es inevitable dar importancia a lo imaginal o artificioso cuando este párrafo acopia tpos y figuras. Lo que comparte la mayoría podría resumirse en fascinación metalingüística: el texto define el arte que lo genera como ilusión;

⁴⁸ Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, Eusebio Gómez de la Puente Editor, 1915, p. 67.

lo compara a un cuerpo sólido (“acero”), lo que basta para hacernos sospechar que lo verbal será tanto la materia-forma como la materia-fondo; el lenguaje no es desechable tras el acto comunicativo, sino un producto que se compra e incluso un “bazar” —paradoja máxima: el escritor es un mercader de palabras. Al final de la cita se aclara el método: meditación amplificada mediante figuras y exposición de “mecanismos” expresivos. La voz textual, que se representa como infantilmente maravillada con el decir, a tal punto que suplanta los temas del exterior con los del interior del lenguaje, parodia el uso “transparente” de los vocablos: cuando miramos a través de ellos, las imágenes se deforman, se alteran. Mejor, entonces, contentarnos con los vocablos mismos, quedarnos con la visión y no con lo visto. La tinta supera al escritor: la escritura es más real que la persona de carne y hueso.

Luego de la “teoría” inicial viene la paráfrasis de un poema de Coppée. Un jugador encuentra en un parque nevado a una mendiga dormida. Dentro de uno de sus zuecos alguien ha arrojado un luis de oro. El jugador roba la moneda y con ella se va a apostar. Gana una fortuna, pero, cuando regresa para dársela a la mendiga, la encuentra congelada.

Pues así, como el jugador del poeta, salgo muchas veces de la literatura: he apostado y perdido mi última metáfora [...]; voy desesperado [...] en busca de una imagen con que pagar mis deudas. De pronto, al volver una página, al levantar los ojos al cielo, al ver cruzar un pájaro, miro el luis de oro —la metáfora, la frase, la estrofa— y se lo hurto a la nube, al libro, al ave, que, como el ángel rubio de Coppée, no saben que lo tienen.⁴⁹

Frecuentemente la moneda proviene de Hugo, de Byron, de Musset, es “tesoro” intertextual:

⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

Aquí, para nosotros, confesaré que soy monedero falso: suelo tener buenos troqueles, mas no metales preciosos; de suerte que, a hurtadillas, fabrico mis luises con viejos latones, con estaños teñidos [...]. Algunas monedas no salen tan mal; la prueba es que vosotros no me las rechazáis al instante; mas, para asegurarnos de que las hice, restregadlas, sonadlas... ¿No es verdad que son falsas, caballeros?

Hoy arrojé este luis, encontrado a la aventura en un rincón de la memoria: de domingo en domingo se tiende la semana, como de orillas a orilla de un río se encorva un puente.⁵⁰

El discurrir ha parecido adoptar un curso; ha parecido avanzar; pero se trata solo de un espejismo, un castillo en el aire: el lector viene a parar a la imagen inicial. El texto que teníamos en las manos y juzgábamos ya “hecho”, súbitamente, se evapora: tres páginas después no salimos todavía de la primera línea, del símil con que todo ha comenzado. Y aquí se hace clara una de las funciones alegóricas de la moneda: su circularidad presagia la del texto que leemos, así como la de la referencialidad devuelta a sus orígenes en todo metadiscurso. Lo que sigue es una coda a esa apoteosis de la nada: “La vida me compromete; me obliga a expresarme en idioma menos burdo, y hasta me aconseja las palabras que debo usar. Claro es que el pensamiento [...] al menos logra divertirse, arrancando flores silvestres, aspirando frescas fragancias y viendo volar golondrinas”.⁵¹ Nos enfrentamos, de esta manera, a un pensamiento que no llega a ninguna parte —no todavía—; un pensamiento que se regocija de no producir conocimientos definitivos o útiles: el “ocio” de los clásicos, opuesto al “negocio” de los modernos —dicotomía arielista, por cierto.⁵² Pero, justamente, hace visible la otra cara de la moneda: el poder simbólico del ocio creador.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵² José Enrique Rodó, *op. cit.*, p. 16.

El egocentrismo que se descubre en el motivo central de “Castillos en el aire” equipara la idealización de la literatura y la de sí mismo por parte del literato: ¿no hay acaso un *luis* dentro y fuera del texto? Un luis de oro y un Luis Urbina a la vez moneda y “monedero”. Mejor aún, el valor de la moneda y el de la literatura o el literato encarnado en ella debe ser probado por el lector, encargado de hacer el *ensayo*. No se olvide que el término designa tanto una actividad literaria como, ya desde antes que Urbina publicara su texto en periódico, “la operación por la cual se averigua el metal o metales que contiene la mena” o el “análisis de la moneda para descubrir su ley”.⁵³ Moneda-escritura que se *prueba* no en uno, sino en todos sus significados, “jugando” infantilmente con los “mecanismos” de las palabras, con sus aspectos “menos burdos”, o sea, más sutiles: la insinuación, el doble, el triple sentido. Esa liberación del significado posibilita la identificación del valor del arte y el del individuo que lo ha practicado, incluso dentro de un medio adverso, vulgar, destinado a las masas y a los quehaceres utilitarios como podía serlo el periódico.

Varias monedas se depositan en “Castillos en el aire”: la proveniente de Coppée, la que supone el género ensayo y la que delata la presencia de la “función autor” tal como la concebía Foucault. Lo cual obliga al lector a retomar el marco paradójico establecido por los títulos del volumen y de la pieza, “crónica soñada”, palacio etéreo: una escritura autónoma, autorreferencial, sobre el ensueño, el ocio clásico

⁵³ Cito las definiciones del *Diccionario de la Real Academia Española*. El *Diccionario enciclopédico de la Lengua Castellana* compuesto por Elías Zerolo, Miguel de Toro y Gómez, Emiliano Isaza y otros escritores españoles y americanos, 2 vols., París, Garnier, 1895, en su entrada “ensayo”, ya fundía las acepciones que el *Diccionario de Autoridades*, aunque admitiéndolos como a veces intercambiables, antes asociaba dos vocablos distintos, “ensayo” y “ensaye”.

y la creación no afeada por la productividad burguesa oculta una diligente adquisición de prestigio, de capital simbólico.

Sería fácil una condena por hipocresía; sin embargo, la oblicuidad con que el trámite se ha llevado a cabo también puede admirarse, fruto de un diestro artificio, como preferiría decirlo Gerard Aching, hecho *by exquisite design*.⁵⁴ Para el público interesado en la historia y las relaciones entre literatura y sociedad, el escrito de Urbina constituye un retrato apto de cómo funcionan las bellas letras en el orbe “al revés” del campo cultural moderno, donde la literatura y el sujeto que la produce se habían convertido en mercancías trágicas que denostaban el comercio mismo: no se hacían para las muchedumbres, pero fatalmente tenían que ir a ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHING, GERARD, *The Politics of Spanish American “Modernismo”*, Cambridge/New York, University of Cambridge Press, 1997.
- ADDISON, JOSEPH Y RICHARD STEELE, *The Spectator*, Henry Morley, ed., libro electrónico núm. 12030, Project Gutenberg, www.gutenberg.net, abril de 2004.
- BELLO, ANDRÉS, *et al.*, *El Repertorio Americano (1826-1827)*, ed. facsimilar, 2 vols, (vol. 1: tomos I y II; vol. 2: tomos III y IV), Caracas, Presidencia de la República, 1973.
- BOLTER, JAY DAVID Y RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT UP, 2000.
- BOURDIEU, PIERRE, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (1992), Susan Emanuel, trad., Stanford, Cal., Stanford University Press, 1996.

⁵⁴ Gerard Aching, *The Politics of Spanish American “Modernismo”*, Cambridge/New York, University of Cambridge Press, 1997, p. 18.

- CASAL, JULIÁN DEL, *Prosas*, 3 vols., La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- DARÍO, RUBÉN, *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, 1917.
- _____, *Obras completas*, 5 vols., Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL, *Camino de perfección*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- DUPONT, LUC, *1001 Advertising Tips*, Quebec, White Rock Publishing Inc., 1999.
- EARLE, PETER Y ROBERT MEAD JR., *El ensayo hispanoamericano*, México, De Andrea, 1973.
- GOMES, MIGUEL, *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*, Caracas, Equinoccio Editores/Universidad Simón Bolívar, 2010.
- _____, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1999.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE, *La vida parisiense*, sel. de Óscar Rodríguez Ortiz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- HUME, DAVID, *Selected Essays*, Stephen Copley y Andrew Edgar, eds., New York, Oxford University Press, 2008.
- MAÍZ, CLAUDIO, *El ensayo: entre género y discurso. Debate sobre su origen y sus funciones en Hispanoamérica*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2004.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, "Estudio preliminar", a Montaigne, *Ensayos*, E. Martínez Estrada, trad. y ed., México, W.M. Jackson, 1966, IX-XCII.
- MARTÍ, JOSÉ, *Obra literaria*, C. VITIER y F. GARCÍA MARRUZ, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas*, 11 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991.

- Papel Periódico de Santafé de Bogotá*, ed. facsimilar, 7 vols., Bogotá, Banco de la República, 1978.
- QUESADA Y MIRANDA, GONZALO DE, *Martí, periodista*, La Habana, Rambla, Bouza y Cía., 1929.
- RAMA, ÁNGEL, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RAMOS, JULIO, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile-San Juan, Cuarto Propio-Callejón, 2003.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, “Ensayo”, *Diccionario de la lengua española*, disponible en <http://dle.rae.es/>
- ROBERTSON, ROLAND, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992.
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE, *Ariel / Motivos de Proteo*, Ángel Rama, ed., pról. de Carlos Real de Azúa, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO, *Las tribulaciones de Jonás*, Río Piedras, Huracán, 1984.
- ROY, JOAQUÍN, “Journalism and the Essay”, en Tracy Chevalier, ed., *Encyclopedia of the Essay*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, pp. 439-440.
- , “Periodismo y ensayo”, en Isaac Levy y Juan Loveluck, eds., *El ensayo hispánico*, Columbia, University of South Carolina, 1984, 63-82.
- SANTA CRUZ Y ESPEJO, FRANCISCO JAVIER EUGENIO DE, *Primitias de la cultura de Quito*, ed. facsimilar, Quito, Archivo Municipal, 1947.
- SARMIENTO, DOMINGO F., *Facundo*, R. Yahni, ed., Madrid, Cátedra, 1990.
- STUARDO, JOSÉ, “Trascendencia del primer *Saggio sulla storia naturale del Chili* de J. I. Molina, su traducción, el *Compendio Anónimo* y el Bicentenario”, *Atenea* (Chile), núm. 495 (2007), pp. 83-107.

- URBINA, LUIS G., *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, Eusebio Gómez de la Puente Editor, 1915.
- WEINBERG, LILIANA, *El ensayo en busca del sentido*, México-Madrid, CIALC-UNAM-Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- _____, “La prosa de la Independencia y su inscripción en el horizonte jurídico”, *Revista de Filosofía y Teoría Política* (Universidad Nacional de La Plata), núm. 41 (2010), pp. 177-195.
- WILLIAMS, RAYMOND, “Advertising: the magic system”, en *Problems in Materialism and Culture*, London, Verso, 1982, pp. 170-195.

EL ENSAYO HOY

Víctor Barrera Enderle

*Dijo: “¿Cómo puede tener medidas
si no tiene límites?”*

VLADIMIR HOLAN

El tema de mi ensayo me obliga a comenzar anunciando mis limitaciones. Parecería lógico elaborar una disertación, estructurada y sopesada en datos, que condujera a conclusiones precisas y definitivas, no haré tal cosa. Prefiero construir mi argumentación cuestionando y siguiendo mis intuiciones. La pregunta inicial podría formularse de la siguiente manera: ¿cuál ha sido el desarrollo del ensayo hispanoamericano en las últimas décadas? Pero, como no es este el lugar para establecer una cronología o enumerar un listado de obras y autores, y como tampoco me interesa hacerlo, prefiero engarzar esa pregunta en otra serie de dudas, es decir, en otra serie de preguntas. El cuestionamiento final podría tener la siguiente forma: ¿por qué apostar hoy por el ensayo? Entre una pregunta y otra hay un largo camino, un trecho recorrido muchas veces a oscuras y a tientas. Pero algo se ha andado y la experiencia permanece. Como se podrá sospechar, estas inquisiciones “esconden” una defensa de nuestro oficio, o mejor dicho: una defensa de la posibilidad que representa. Empeño no menor en la hora presente. El discurso defensivo es, en rigor, una estrategia de ataque (como

aconsejaban los añejos manuales militares): apostar por el ensayo. En realidad no es una apuesta, sino, como acabo de mencionar, una posibilidad. Un género es un instrumento determinado por ciertas circunstancias (entre ellas, la principal: el talento de los ensayistas) y otras tantas mediaciones, no una fórmula garantizada. El ensayo podrá ser útil en la medida que exprese y comunique algo, pero no sólo eso: también tendrá utilidad en la medida en que *no diga* y sugiera. Transmisión de pensamiento y sensaciones, de dudas y silencios, será un medio para recuperar otras parcelas que el humanismo moderno había descubierto y que la tecnologización contemporánea ha ido clausurando. Una suerte de reconquista, o mejor: de reinvencción. No soy profeta ni me interesa serlo, simplemente señalo mi punto de vista. Creo que la historia enseña; sin embargo, sólo cobra sentido cuando la contrastamos con el presente. La historia es la prueba fehaciente de que siempre vivimos en el instante actual, a pesar de nuestras añoranzas, a pesar de nuestros anhelos y proyecciones. Es esa experiencia la que puede iluminar el entorno y mostrar las vastas redes que unen y desunen nuestras acciones cotidianas. Prisioneros del tiempo, a veces no tenemos más que la experiencia, con todos los riesgos que ello puede suponer, como fuente de conocimiento.

Para vislumbrar tal posibilidad, sería prudente mirar el camino andado con detenimiento. Interrumpir la marcha por un momento y volver la vista atrás. Precisamos ver también dónde estamos parados, porque las indicaciones que escuchamos a diario no siempre resultan válidas (al menos no tienen por qué ser la única verdad). Creo que nos encontramos en un momento de desborde, donde algunos de los proyectos —estéticos e ideológicos— han arribado a zonas desconocidas y muchas de sus intenciones primigenias han terminado por revertirse. Muchos de los soñadores de hace tres décadas son ahora las personas frustradas que hacen lo

que antaño criticaban. Una palabra definiría la metamorfosis: institucionalización. Sin embargo, muchas de sus propuestas tienen todavía validez. El desencanto nunca es total; mientras exista la necesidad de expresar y cuestionar, habrá oportunidad para la creación y la reflexión literarias.

Antes de proseguir con la descripción del estado actual, detengámonos un poco en el viaje recorrido. ¿Qué ha pasado con la cultura en general y con la literatura en particular durante los últimos cuarenta años? Primeramente, ha habido, entre otros factores, una evidente transformación al interior de los campos artísticos y literarios. La gran manifestación: la inversión de jerarquías y el cruce de caminos entre géneros y discursos. Los llamados géneros canónicos fueron confrontados por una serie de discursos emergentes. La novela pasó del tono intimista, existencial (incluso conductista) de los años cincuenta a la narración desbordante (hecha desde los pliegues de los discursos modernizadores) de los autores latinoamericanos de los años sesenta. El teatro dejó los grandes escenarios y se instaló en plena calle. La poesía —experimentación y exploración permanentes— amplió sus registros, retomando algunos elementos de las manifestaciones populares y descubriendo los nuevos abismos que asuelan a los hombres y las mujeres en los días que corren.

No hubo un momento preciso para datar estas transformaciones, salvo una serie de procesos surgida después del final de la Segunda Guerra Mundial. La cultura popular y la de masas, primero criticadas y censuradas por Adorno y sus compañeros de la Escuela de Frankfurt (veían en ellas una forma de alienación capitalista), luego revaloradas por los estudios culturales británicos, ayudaron a cambiar la manera de percibir los fenómenos literarios. La cultura fue ahora entendida como la manera en que un grupo de personas (comunidades, sociedades, naciones) dotaba de sentido simbólico su propia circunstancia. Al eliminar la oposición jerárquica entre alta y baja cultura, cualquier producto cultural

podría ser digno de estudio. Esa forma hegemónica de interpretación, la teoría, se vio “atacada” por una serie de factores que impedían y contrarrestaban su pretendida validez universal: el deseo, el cuerpo, la diferencia, el inconsciente, el género, el anti-colonialismo, la raza, la cultura, el eterno juego de significaciones. No hace mucha falta ahondar en el tema, todos estamos más o menos familiarizados con algunas de sus manifestaciones. Diré únicamente que la literatura se volvió un poco más popular y menos solemne. La “gente común” leía a Hemingway o a Proust y escuchaba jazz o rock; pero sobre todo los grupos marginados o minoritarios (jóvenes, mujeres, inmigrantes, homosexuales, etc.) comenzaron a reclamar sus derechos y exigir nuevas formas de representación literaria y estética.

El ímpetu de las décadas del sesenta y setenta, sin embargo, se fue debilitando ante el embate de las reformas económicas y políticas de años posteriores. Los mismos esfuerzos por hacer relativas a las interpretaciones teóricas llegaron a extremos peligrosos; es más, en una vuelta de tuerca, una buena parte de las teorías sobre la postmodernidad sirvió de soporte y legitimación al neoliberalismo. La crítica, ese componente fundamental para la creación y la reflexión, quedó varada entre la clausura (marginación y silenciamiento) de los pocos espacios públicos que había conquistado (prensa, radio y algunas empresas editoriales) y el anquilosamiento de las rutinas académicas, que se encapsulaban en el uso y abuso de métodos estructuralistas. He hablado de la crítica porque considero fundamental su papel en los procesos intelectuales y creativos. La crítica es un discurso que se coloca siempre en una posición de contraste. Algunos ven en ello una manifestación de su condición secundaria, pues precisa de la existencia de los objetos a criticar para poder manifestarse, pero esta condición no es de jerarquía sino de espacio: un movimiento consciente. La crítica se instala mirando de frente a los fenómenos que estudia (y se mira a

sí misma instalada en una tecnología o marco determinado, pero no determinante). Es un deseo de verdad, aun cuando la verdad sea, como en el caso de la literatura, inalcanzable (o tal vez inexistente), y es ese deseo lo que la mueve a indagar sobre lo no dicho de las obras (y de la vida). Más que pasión, deseo: voluntad de movimiento. El rechazo contemporáneo a la crítica parte desde una perspectiva doble; por un lado, están los procesos políticos y económicos que han monopolizado los espacios de opinión, eliminando la posibilidad de cualquier disidencia; por el otro, las prácticas estructuralistas y postestructuralistas que, desde los lejanos días de la década del sesenta, censuraron los juicios de valor a la hora de analizar los fenómenos culturales y artísticos. Terry Eagleton lo denunció con estas palabras:

Otra estrategia teórica consiste en afirmar que para formular alguna crítica fundamental de nuestra cultura tendríamos que estar en algún imposible punto arquimédico más allá de ella: lo que este punto de vista no consigue entender es que reflexionar críticamente sobre nuestra situación forma parte de nuestra situación. Es un rasgo del peculiar modo en que pertenecemos al mundo.¹

La crítica ha sido la gran herencia de la modernidad: el principal discurso para mirarse al espejo y tratar de enmendar los errores del orgullo logocéntrico.

Las transformaciones que mencioné hace un momento tuvieron especial repercusión en el ejercicio ensayístico hispanoamericano. Podríamos aventurar un momento de cambio: alrededor de la década del cincuenta del siglo xx, cuando el ensayo dejó de abordar uno de sus antiguos temas principales: las identidades nacionales. Tal vez fue *El laberinto de la soledad* el último gran esfuerzo en esa vía

¹ Terry Eagleton, *Después de la teoría*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Editorial Debate, 2005, p. 71.

(culminando una estela que arrancaba desde *Facundo*, pasando posteriormente por *Ariel*, los *Siete ensayos de interpretación...*, y *Radiografía de la pampa*, entre otros). Los embates de la Guerra Fría y la nueva estructuración geopolítica, entre otros factores, fueron encaminando el discurso ensayístico hacia otros senderos. Además estaban y están los factores internos: la paulatina consolidación de espacios universitarios enfocados ahora a la diversidad de temas que el ensayo solía abordar (políticos, estéticos, históricos, filosóficos, sociológicos, psicológicos, y un largo etcétera), las transformaciones de los medios masivos de comunicación, la hegemonía de otros géneros literarios “más rentables”, la pérdida de presencia pública del intelectual (y su posterior “transformación” en asesor, guionista o *gurú* de los poderosos), la represión política-militar y la actual hegemonía de las industrias culturales. Esta pérdida de protagonismo no significó la extinción del género, pero sí un replanteamiento de sus preocupaciones básicas.

La antigua obsesión ensayística por destacar las particularidades nacionales, con el fin de resaltar un posible aporte a la constelación de naciones civilizadas, se transformó en un énfasis en la diferencia, en la denuncia de relaciones verticales y represivas. Los ensayistas tuvieron que pensarse a sí mismos como parte de procesos más complejos. Cuestionaban su herencia, su lenguaje, sus instituciones, sus condiciones genéricas. Repensaban, en consonancia con los avatares de su tiempo, las nociones que antaño tuvieran “validez universal”: alta cultura, literatura, géneros literarios. La traslación colocó al ensayo hispanoamericano frente al espejo. De la universalidad del *Ariel* de José Enrique Rodó a la particularidad del *Calibán* de Roberto Fernández Retamar. De la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes a *La ciudad letrada* de Ángel Rama. De *Las corrientes literarias de la América hispana* de Pedro Henríquez Ureña a *Escribir en el aire* de

Antonio Cornejo Polar. De *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz a las *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini.

La disyuntiva, desde entonces hasta hoy, ha sido ésa: cómo trasladar ese espacio de reflexión (ese lugar donde se ejerce el criterio), que se ha erigido en el interior de algunas universidades, a la calle, a la vida cotidiana; y cómo llevar el vaivén de la vida de todos los días a las aulas de clases. Pero no sólo eso: la universidad no puede ser el único espacio (nunca lo ha sido del todo) para la autonomía de juicios. Sobre esto, menciono un hecho: hoy en día, las universidades públicas se debaten entre las “demandas mercantiles” y las políticas neoliberales que les exigen rentabilidad, la cual, en su lógica de mercado, se traduce como “calidad”. Por eso, es preciso crear nuevos lugares de enunciación, nuevas maneras de hablar. Cada época posee su expresión: ¿hemos encontrado la nuestra?

Es aquí donde, pienso, el ensayo podría ser tremendamente útil. Un discurso que transita con agilidad entre el conocimiento tradicional y las nuevas maneras de ver, entender e interpretar al mundo; un modo discursivo que hable y deje hablar a los demás. Apelo a esa condición riesgosa del ensayo: el traslado de lo privado a lo público (y no a la inversa, como sucede en la actualidad, donde lo público termina por privatizarse, y lo privado por volverse publicidad); tal vez nunca como ahora se precisa de ese atrevimiento. La tecnologización del mundo nos hace leer el momento actual como único y, peor aún, como consecuencia lógica de un desarrollo coherente y “natural”. Los apologistas de moda nos hablan sin titubeos, nos afirman —nos venden— una sola forma de ver la realidad. Y lo mismo está sucediendo con la educación: un día despertamos y nos enteramos que tecnología equivalía a enseñanza, y que la educación es un bien de consumo (un negocio en potencia: el conocimiento es la mercancía más valiosa del nuevo siglo).

¿Para dónde mirar? El panorama es opaco, mas no negro. Hay parcelas que resisten estos embates, y no sólo eso, sino

que los transforman en su propio beneficio. El arte y la literatura son muestras fehacientes. Ya lo dije en alguna parte, pero creo que vale la pena repetirlo en esta sesión: la literatura es hoy en día un espacio de resistencia (sin ser una postura reaccionaria). Y no hablo solamente de la creación, sino de su recepción. Ironía de ironías: durante siglos, la literatura representó el gusto y las costumbres de las clases hegemónicas: la aristocracia y las élites ilustradas; fue el ornato de la naciente burguesía y la distracción favorita de los prelados y demás jerarcas religiosos. Ahora, ante la hegemonía de lo audiovisual, es una zona de reflexión y contemplación. El tiempo literario corre de manera distinta, no es instantáneo como la imagen, como el sonido. Llega y se aposenta, se va fermentando: conforme pasan las horas y los días el objeto literario crece y se ramifica como los árboles de un jardín secreto. Las industrias culturales pueden etiquetar autores y títulos y vendérselos como la más reciente novedad, pero, a pesar de la difusión y de los falsos juicios historiográficos, su trascendencia resulta, a la postre, nula: ¿cuántas veces hemos leído, en los cintillos que promocionan las últimas novedades en las librerías, que estamos ante la gran obra de la literatura hispanoamericana, y al cabo de un año o dos vemos que no pasó nada con ella? Me impresiona la cantidad de paja que estorba y empaña la mirada de conjunto: tal vez sólo el tiempo irá definiendo qué vale la pena leer. Porque, presiento, en la lectura se encuentra una de las claves. El acto de leer, llamado sabiamente por Valéry Larbaud como “vicio impune”, representa hoy una forma de rebeldía: es dar la espalda al fárrago de la vida cotidiana, desconectarse de lo inmediato, pero no aislarse; quien lee establece otro tipo de relación con el mundo; practica una manera de comunicación que nos cambia y nos afecta de diversas maneras, para bien y para mal. A través de la lectura, dejamos, por un momento, de ser nosotros y nos volvemos un poco los demás.

Y es particularmente en ese proceso de diálogo donde el ensayo podría seguir representando una posibilidad enorme. Durante las primeras etapas de su desarrollo, el ensayo hispanoamericano adquirió perfiles y matices particulares, un acento peculiar que partía de lo individual y se instalaba en lo social. Pues bien, mucho de ese impulso permanece en las expresiones actuales del género. Tal vez debido a que el conflicto entre el Estado y la sociedad civil no se ha resuelto del todo. Ese es un conflicto de comunicación y de representación, donde el Estado representa todavía un monolito atemporal e inamovible, mientras que la sociedad civil se manifiesta diversa, heterogénea. ¿Cómo lograr que el Estado dé cuenta cabalmente de la sociedad? Durante años, el ensayo sirvió como una suerte de mediación entre esos dos agentes. Ahora, sin embargo, hay un tercer elemento y éste ha afectado a las dos partes: la globalización. El reto para el discurso ensayístico es mayor en la actualidad, porque la palabra escrita ha perdido hegemonía. Para muchos, hemos dejado de habitar la ciudad letrada (donde la escritura fungía como la significación última) y hoy “convivimos” en una comunidad virtual, sin un territorio concreto y tangible. Sin duda estas transformaciones afectan, pero no determinan. Hace un momento hice mención del poder transformador de la lectura; añado que tal poder se experimenta de manera individual. No hay aquí ni mesianismos ni profecías. Es un proceso personal (cada lector se va formando a sí mismo como sujeto, con capacidades para la acción y la reflexión, para la contemplación y la producción estéticas), y sus efectos en el espacio público son casi imperceptibles; sin embargo se dan y poco a poco se van manifestando en fenómenos más amplios. En uno de los ensayos más entrañables de los últimos años, Antonio Candido ilumina, al defender nuestro derecho a ella, el carácter liberador de la literatura:

La literatura confirma y niega, propone y denuncia, apoya y combate, brindándonos así la posibilidad de que vivamos los problemas dialécticamente. Por eso, tanto la literatura institucionalizada como la literatura proscrita —tanto la que los poderes sugieren como la que surge de los movimientos que niegan el estado de cosas predominante— resultan indispensables.²

Hay un punto central en el ensayo de Candido que me gustaría retomar, pues, a la larga, me ayudará a explicar las posibilidades expresivas y críticas del ejercicio ensayístico en la actualidad. Me refiero a la contradicción entre el auge y la “aceptación” de los discursos humanitarios y democráticos (nunca como ahora los derechos humanos han alcanzado mayor difusión) y el desarrollo de una abominable irracionalidad del comportamiento humano. La ecuación sería siniestra: a mayor progreso, mayor destrucción. Candido habla de la disyuntiva (un asunto pendiente desde la modernidad) entre la razón instrumental (la tecnología) y la razón comunicativa (la intención de entablar un diálogo a pesar de las diferencias). ¿Cuál es la causa de esa contradicción? La respuesta, una de las respuestas posibles, radicaría en que el desarrollo tecnológico no estuvo, no ha estado todavía al servicio de la humanidad (como soñaron y sueñan algunos utopistas), sino al servicio de ciertos poderes e intereses particulares:

Esa falta de sensibilidad —nos señala el ensayista brasileño— niega una de las líneas más promisorias de la historia del hombre occidental: la que se nutrió de las ideas desarrolladas en el correr de los siglos XVIII y XIX, ideas que generaron el liberalismo y que tuvieron en el socialismo su expresión más coherente.³

² Antonio Candido, “El derecho a la literatura”, traducción de María Teresa Celada, en *Ensayos y comentarios*, Sao Paulo, FCE-Editora da Unicamp, 1995, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 150.

He aquí el punto, por un lado tenemos una democratización en los discursos públicos, pero por el otro, la inadecuación entre tales discursos y la realidad. Distancia entre teoría y práctica. Eterno dilema entre el pensar y el hacer: cómo conjugar lo ideal con lo práctico. Un ejemplo: el hecho de que pensemos en los derechos humanos debería implicar un presupuesto: “el de reconocer que aquello que consideramos indispensable para nosotros también lo es para el prójimo”.⁴ La clave del problema: la tendencia a creer que nuestros derechos son más urgentes que los de los demás. Y eso lo vemos a diario. Se acepta con facilidad que todos tenemos derecho a una casa, a educarnos, a vestirnos, a tener salud; no obstante, nadie parece reparar en las necesidades estéticas y culturales. ¿Por qué? Muchas respuestas vendrían a cuento: algunas hablarían de bienes básicos para sobrevivir y colocarían a las artes y su contemplación en el área de los lujos. ¿Esto será cierto? Creo que el pragmatismo reinante en los últimos doscientos años nos ha hecho ver a la percepción estética como una forma de ornamento. José Enrique Rodó lo dijo hace más de cien años: al perder esa dimensión nos convertimos en personas con mayores limitaciones.

¿Cómo se ha dado esa separación entre lo utilitario y lo ornamental? Regreso con *Candido*. Él explica la bifurcación al establecer una distinción entre dos tipos de bienes: los incompresibles y los compresibles: los primeros serían básicos para nuestra existencia (alimentación, vivienda, enseñanza, etc.); los segundos fungirían como complementos (cosméticos, adornos, lujos). Sobre esta división se definió, en la jerga de la economía política, lo que se llama *utilidad marginal*, según la cual

el valor de una cosa depende, en gran parte, de la necesidad relativa que tenemos de ella. El hecho es que cada época y

⁴ *Ibid.*, p. 152.

cada cultura fijan los criterios de incompresibilidad, que están vinculados a la división de la sociedad en clases, pues incluso la educación puede ser un instrumento para convencer a las personas de que lo que es indispensable para un sector social no lo es para otro.⁵

Menudo asunto. Se precisa tener criterios definidos para abordar el problema de los bienes incompresibles. Y aquí hay un punto fundamental sobre el cual no se suele reparar: los pobres y los desvalidos tienen derecho a los bienes materiales y necesitan leyes y acuerdos para garantizar tal derecho. De nuevo el diálogo con Rodó: si bien el arte no es democrático, su acceso sí debe serlo. Me impresiona comprobar acá, más que la afinidad entre los ensayistas, el compromiso pendiente: no hemos tenido todavía, al menos en el ámbito latinoamericano, una cultura democrática consolidada, es decir, no hemos podido asegurar las condiciones para garantizar un criterio justo en la repartición de bienes. Candido confirma que son bienes incompresibles la alimentación, la vestimenta, la libre expresión, pero también *el derecho al arte y la literatura*. Para probarlo, sin embargo, debe demostrar que el goce estético del arte y la literatura forma parte de nuestra condición humana. Supongo que ni ustedes ni yo dudamos de que lo sea; sin embargo, en este caso, se requiere de algo más, pues

dicho goce podrá ser considerado entre los bienes incompresibles de acuerdo con una organización justa de la sociedad sólo en el caso de que corresponda a necesidades profundas del ser humano, a necesidades que no pueden dejar de ser satisfechas sin que se corra el riesgo de sufrir un desequilibrio personal o, al menos, una frustración mutiladora.⁶

La demostración intenta contestar (contraatacar) la gran inquisición que la vida práctica le ha formulado a la literatu-

⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁶ *Ibid.*, p. 154.

ra: ¿para qué sirve? Para responder debemos definir primero qué entendemos por literatura; como hemos visto durante este ensayo, sus acepciones se han ampliado con el paso de los años, abarcando las diversas capas y sectores sociales. Se habla en la actualidad, por ejemplo, de literatura oral (el oxímoron se perdona, pues hay aquí una intención de incluir lo que solía dejarse fuera). Pues bien, Candido habla de literatura en el sentido más amplio, es decir, convoca con él no sólo a las más sublimes representaciones de la alta cultura, sino a todas las voces artísticas de las sociedades, desde el llamado folclore hasta los mitos más lejanos. He aquí una estrategia muy interesante: reconocer a la literatura como una manifestación universal de los seres humanos en todos los tiempos, pero sin caer en las operaciones de universalización de antaño, las cuales consagraban sólo algunas de las manifestaciones y las imponían al resto como paradigma. Su postulado es contundente: no hay pueblo y no hay individuo que viva sin ella, sin la literatura; o, para decirlo de otra manera, nadie puede vivir sin algún tipo de fabulación.

Ahora bien, si nadie puede pasar veinticuatro horas sin sumergirse en el universo de la ficción y de la poesía, la literatura —concebida en el sentido amplio al que me referí— parece corresponder a una necesidad universal que es necesario satisfacer y cuya satisfacción constituye un derecho.⁷

La literatura sería una forma del soñar despierto de las civilizaciones, proyección de anhelos y obsesiones colectivas. Pero no sólo eso: ella constituiría también un factor indispensable para la humanización de nuestros conflictos y nuestra existencia, para hacer vivir la circunstancia: en la literatura se transmite lo mejor y lo peor de nosotros mismos. Su poder y belleza radica en la contradicción:

⁷ *Ibid.*, p. 155.

Con relación a esas dos caras de la literatura, es conveniente recordar que ella no constituye una experiencia inofensiva, sino una aventura que puede causar problemas psíquicos y morales, como ocurre con la propia vida, de la cual es imagen y transfiguración. Esto significa que juega un papel formador de la personalidad, pero no de acuerdo con las convenciones sino, sobre todo, de acuerdo con la fuerza indiscriminada y poderosa de la propia realidad. Por eso, en manos de un lector, el libro puede ser factor de perturbación e, incluso, de riesgo. Y de este hecho deriva la ambivalencia de la sociedad frente a él, pues, a veces, cuando transmite nociones o hace sugerencias que a la visión convencional le gustaría proscribir, suscita condenas. En el ámbito de la instrucción escolar el libro llega a generar conflictos, porque su efecto trasciende las normas establecidas.⁸

Para Antonio Candido la literatura posee tres aspectos fundamentales: antes que nada representa la construcción de objetos autónomos (en cuanto a estructura y significado); constituye, también, una forma de expresión en donde se manifiestan emociones y visiones de mundo, tanto de manera individual como colectiva, y, finalmente, la literatura es una forma de conocimiento, incluso en sus manifestaciones más confusas y complejas. Así, la literatura no sólo transmite una experiencia individual (de conocimiento), sino que actúa a través de los aspectos recién mencionados. Es la forma la que determina si un mensaje es literario o no. Esto parece algo muy simple, no lo es tanto: más adelante me haré cargo de este asunto; por ahora menciono un caso a guisa de demostración. Durante los últimos años, las industrias culturales (las grandes editoriales transnacionales, en el caso latinoamericano) han hecho de los temas la sustancia de las manifestaciones estéticas y literarias. El primer ejemplo que me viene a la mente: el narcotráfico en la llamada “Literatura del Norte” en México.

⁸ *Ibid.*, p. 156.

La forma humaniza. La obra, al ordenarse, supera el caos —la ausencia de significaciones— y nos hace, a la vez, superar nuestro propio caos. El conocimiento producido por la literatura actúa en nosotros de diversas maneras y en distintos niveles también (en el subconsciente, por mencionar alguno). De allí que resulte una forma de conocimiento difícil de evaluar. Y aclaro una cosa: Candido no habla en su ensayo de literatura comprometida: aquella donde el autor transmite explícitamente un mensaje extra-literario, pues en el reino de las letras las buenas intenciones no bastan. Ello no ha impedido, sin embargo, que la literatura haya sido un espacio privilegiado para la denuncia social y la resistencia contra las injusticias (pensemos, como prueba, en la literatura social y romántica del siglo XIX, o en la indigenista del XX). Con obras buenas y malas, las creaciones literarias modernas han ayudado a cambiar la percepción sobre los pobres y sus derechos. Más aún: han hecho de los desprotegidos personajes fundamentales de sus creaciones.

El presupuesto del ensayo de Candido es contundente: para que todos tengan acceso al goce de la literatura, debe haber un estado de justicia e igualdad. Todos tenemos derecho a acceder a los beneficios de la “alta” y “baja” cultura. Todo se encuentra relacionado con todo. Sería un círculo virtuoso: la formación de ciudadanos sería integral y por tanto la constitución de los Estados se llevaría a cabo de manera más honesta. El optimismo no es total, desde luego, y de nada nos serviría caer en una suerte de utopismo contemporáneo. Los obstáculos son inmensos para sortearlos con una sola estrategia. Más que resoluciones andamos en pos de otras posibilidades, ejerciendo nuestro derecho a tratar (y, por qué no, a equivocarnos)...

Si, como sospechamos, la literatura y su disfrute constituyen verdaderamente un derecho, entonces la percepción de lo humano podría cambiar y transmutarse en un prisma más amplio. Durante muchos años los discursos públicos

—incluidos aquellos que versan sobre los derechos humanos— han tendido hacia la homogeneización. La misma idea de lo humano, la cual en su versión moderna data del siglo XVIII, ha proyectado un solo modelo con perfiles bien definidos. Ya el psicoanálisis y la antropología cultural han demostrado lo fragmentario y diverso de nuestra condición: una sospecha que yacía en las creaciones verbales desde el inicio de la escritura. La realidad es que no somos como nos han dicho que somos. Y la tergiversación no sólo atañe a lo social y político, sino también a lo estético.

Me he referido a los retos del discurso ensayístico en la coyuntura de la globalización; ahora enfocaré un poco más el asunto. ¿Cuál es la relación del ensayo con las industrias culturales? Pienso que la relación no es muy cordial. Primera evidencia del desencuentro: el ensayo no vende o vende poco. No es masivo como los libros de superación personal, o los pseudo-relatos científicos de corte *new age*. Tal vez porque no ofrece soluciones ni garantiza la felicidad total, o porque su discurso suele ir a contracorriente, iluminado la propia circunstancia de su enunciación y la del medio que lo proyecta. Al ensayo se lo relega como una especie de sub-literatura, dirigida a unos cuantos lectores particulares. A diferencia de las monografías académicas que tienen garantizado —en teoría— un público lector (maestros y estudiantes), los textos ensayísticos parecen condenados (como el resto de los géneros literarios) a apelar al tema de moda para llamar la atención, y así vemos desfilar títulos que denuncian lo predecible de su contenido: violencia intrafamiliar, infelicidad, consumo, narcotráfico, globalización, y un largo etcétera.

Al apostar por el tema, el ensayo se condena a tener que proferir una serie de conclusiones necesariamente precarias: la prisa por abordar el asunto, antes de que deje de interesar, obliga a resumir y simplificar de manera peligrosa. No se puede escribir un ensayo teniendo la certeza total de cómo habrá de terminar. En lugar de sugerir, se acaba por

imponer un juicio, al que se clasifica como definitivo. El ensayo se transforma en tratado, en promoción de proyectos prácticos. Detrás de estos riesgos se esconde uno mayor: el rechazo al conocimiento literario (ése del que hablaba Candido) y la apuesta por una racionalidad instrumental que sólo legitima la mirada (la lectura) de unos cuantos. Limitación y legislación. Porque, al final del proceso, caemos en la cuenta de que son los lectores (incluyo aquí a críticos, ensayistas y una parte considerable de creadores) quienes están siendo marginados de un proceso más grande: la vida literaria, pues la literatura, y esto es algo inaceptado tanto por la mayoría de las industrias culturales como por una parte de la crítica pública, *es la totalidad del conjunto*, y no solamente los autores elegidos por ellos y sus obras en promoción. Lo peligroso es que esta dinámica ya ha afectado a los procesos de creación de buena parte de los autores (sobre todo narradores) que ahora escriben para ser aceptados por alguna casa editorial “de prestigio” (con resultados bastante patéticos). No rechazo la importancia del mercado editorial ni niego su papel fundamental en la profesionalización de la actividad literaria, pero su función forma parte del conjunto mayor. Creo que al marginar al lector de la tácita legislación que rige al interior del campo literario, nos quedamos en la superficie del fenómeno, viendo desde fuera el simulacro de falsas polémicas entre escritores de moda y comentaristas (no se les puede llamar críticos) de las revistas y suplementos “culturales” de mayor circulación. Discusiones patéticas sobre el tema que cierto tipo de creación debe presentar, o sobre la estructura que debe poseer, y un sin fin de restricciones más. Son escaramuzas, búsquedas del protagonismo y estrategias de difusión: luchas por el poder imaginario dentro de una comunidad donde los lectores son algo menos que una diminuta cifra virtual.

Las preocupaciones fundamentales de la creación verbal: necesidades de expresión; posibilidades de reflexión; juicios

de valor (decir, por ejemplo, si una obra es buena o no y argumentar tal decisión) son ignoradas ante la proyección y el perfeccionamiento de las industrias culturales, el escritor como agente de ventas: son ellos los que “explican” sus propias obras; son ellos quienes afirman hasta el hartazgo la importancia de sus creaciones (autores transustanciados en historiadores literarios). Ni siquiera dejan espacio para las contradicciones (echamos de menos aquellas relaciones viscerales con el mercado, como las padecidas por Baudelaire).

Hice mención de la labor realizada por el ensayo en el conflicto irresuelto entre el Estado y la sociedad civil: su función al interior de la vida literaria sería más o menos parecida. Una forma de mediación —crítica y creativa— entre las industrias culturales y los lectores, pues no de otra forma está tejido el discurso ensayístico. El ensayo es la puesta en escritura de una lectura (de una obra, de una vida). A través de él, se podrían iluminar las redes y lazos que atan y desatan el hábitat literario. Pero, sobre todo, su enunciación ayudaría a mantener una auténtica discusión sobre las preocupaciones básicas de la literatura y las expectativas de los lectores. Y si bien su lugar en las industrias editoriales es marginal (son contadas las casa editoras que cuentan con colecciones de ensayos), el discurso ensayístico ha ganado espacio en internet, aunque ahí su presencia se diluye ante la avalancha de información y la exhibición pública de lo privado (cuántos blogs no son sólo eso: diarios expuestos a la curiosidad y morbosidad de los navegantes) y no la reflexión privada de lo público. Aquí no habría final previsible, sino lucha perpetua.

Pero requerimos, además, de otra traslación: consolidar, o mejor, restituir, el ensayo en el ámbito académico de las humanidades (o como quieran llamar hoy a las disciplinas que abordan los diversos discursos culturales, sociales y estéticos). Esto no es una arenga promocional. Me explico. Hablo de utilizarlo como una forma de contener y, por qué no, revertir el

peso de la retórica universitaria, de la violencia epistémica y de la invasión de las políticas e intereses económicos en las instituciones públicas de educación superior. No es un rechazo a la “producción de conocimiento”, pero sí una manera de “des-institucionalizar” el saber especializado, de acercarlo a la duda y al diálogo, y a los procesos múltiples de la creación (y no a la estrechez de la fórmula), de hacerlo consciente de su relatividad y a la vez de ayudarlo a salir de las aulas para confrontarlo con la vida de todos los días. Es un riesgo, sin duda, y sin embargo, creo que vale la pena tomarlo.

Finalizo y retomo la segunda pregunta que formulé al iniciar esta charla: ¿por qué apostar por el discurso ensayístico en la hora actual? Después de todo lo mencionado durante esta plática, supongo que he querido sugerir que el ensayo es una de las vías de manifestación más amplias para los lectores, creadores y espectadores de un mundo que tiende hacia lo monolítico. El ensayo, a través de sus múltiples formas, es también la humanización de nuestra circunstancia, con todo lo enriquecedor y contradictorio que este proceso pueda implicar. Ello no garantizará nuestra felicidad, nada puede hacerlo; sin embargo, nos permitirá participar en un universo mucho más amplio del que estamos acostumbrados a habitar cada día.

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA ENDERLE, VÍCTOR, *Literatura y globalización*, La Habana, Casa de las Américas, 2008.

_____, *La reinención de Ariel. Reflexiones neoarielistas sobre posmodernidad y humanismo crítico en América Latina*, Monterrey, Conarte-CONACULTA, 2013.

_____, *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)*, La Habana, Casa de las Américas, 2013.

- CANDIDO, ANTONIO, “El derecho a la literatura”, en *Ensayos y comentarios*, traducción de María Teresa Celada, São Paulo, FCE-Editora da Unicamp, 1995.
- EAGLETON, TERRY, *Después de la teoría*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Editorial Debate, 2005.
- KURI, CARLOS, “De la subjetividad del ensayo (problema de género) al sujeto del ensayo (problema de ensayo)”, en Marcelo Percia, comp., *El ensayo como clínica de la subjetividad*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2001.
- LUKÁCS, GEORG, “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán, México, Editorial Grijalbo, 1985.
- REYES, ALFONSO, “Las nuevas artes” (1945), en *Obras Completas*, vol. IX, México, FCE, 1996.

EL ENSAYO:
LECTURA Y ESCRITURA

EN BUSCA DE MONTAIGNE. HISTORIA DE UN LIBRO

Adolfo Castañón

I

Michel de Montaigne fue llegando desde lejos, casi sin ser sentido. Primero formó parte de una nube donde su nombre convivía con los de Maquiavelo, Marsilio Ficino, Dante, Savonarola, Cellini, Leonardo. No es que fuese yo un niño erudito y estudioso, sí, lo era, en parte, pero no me sentía así. Era que esos nombres estaban en el ambiente de aquella casa donde mi padre, Jesús Castañón Rodríguez, convivía con esos nombres y obras. Su vocación de lector y de maestro lo había llevado a interesarse en las figuras del Renacimiento desde su juventud y, más tarde, en la historia de las ideas. Tenía en su biblioteca una respetable colección de obras de y sobre Niccolò Machiavelli de medio centenar de títulos, incluida una edición de las obras completas de Maquiavelo hecha en Boloña entre 1772 y 1775 y algunos libros venerables como las “Cartas” de Marsilio Ficino según creo recordar, pues el acervo lo dimos, mi hermana Margarita y yo, al Instituto de Investigaciones Jurídicas al fallecer él. Don Jesús llegó incluso a escribir un opúsculo sobre “Francesco Patrizi”, un anti-maquiavelista del siglo XVII, que escribió el estudioso del Renacimiento Paul Oscar Kristeller. El licenciado Castañón, como lo llamaba mi madre cuando se impacientaba, se

llegó a enamorarse de aquella época por sí mismo, pero seguramente su pasión se intensificó por el influjo del historiador norteamericano de origen alemán Ralph Roeder (1890-1969), que vivió en México y escribió amplias biografías de Benito Juárez y Porfirio Díaz. A Roeder lo hicieron conocido y aun le dieron cierta fama dos libros: *Men of Renaissance* (1933), donde reúne cuatro perfiles biográficos de Savonarola, Castiglione, Maquiavelo y Ficino, y una investigación sobre *Catalina de Médicis* (1937) y la revolución. Roeder se animó a escribir los perfiles y la biografía después de haber traducido al inglés la biografía clásica de Maquiavelo escrita por el italiano Giuseppe Prezzolini, de la cual mi padre tenía varias ediciones. Roeder decidió trasladarse a México en 1942 y trasplantar aquí, de algún modo, su proyecto historiográfico, que culminaría con las magnas biografías de Benito Juárez y de Porfirio Díaz. A los ojos de Roeder había una simetría, ciertas correspondencias, entre la excelencia arriesgada de las figuras del Renacimiento y las de los hombres fuertes de la Revolución Mexicana. En sus años de juventud, Roeder, un hombre alegre y enamorado del teatro y la vida musical en Nueva York, había conocido a Salomón de la Selva, quizá a Pedro Henríquez Ureña. En México, se hizo amigo de un amigo de Salomón de la Selva, Andrés Henestrosa, el escritor oaxaqueño que le proporcionó datos precisos y preciosos sobre Juárez y Díaz. Se harían luego muy amigos. Roeder daría a Andrés Henestrosa instrucciones y encargos para ocuparse de su cuerpo y de sus honras fúnebres luego de su premeditado suicidio en 1969, después de la muerte de su esposa Fanny, de origen ruso, que moriría un 18 de julio, la misma fecha en que falleció años antes Benito Juárez, tan admirado por Ralph. Roeder no podía soportar la vida sin ella. De niño conocí a don Ralph —alto, amable, educadísimo— y a su gentil esposa, a quienes visitamos con mi padre en alguna ocasión cuando éste fue a pedirle o a devolverle algún material para el *Boletín Bibliográfico de la SHCP*, del

cual era redactor. Una atmósfera de suavidad, de *douceur de vivre* me viene a la memoria al evocar a Roeder. A esa *douceur* me saben los ensayos de Montaigne. En aquella casa la cultura y la lectura del Renacimiento estaba asociada a la historia de la Revolución Mexicana. La idea política de la defensa de las pequeñas repúblicas italianas era un modelo para aquellos intelectuales mexicanos como mi padre, que veían en el enfrentamiento y absorción de México y de Hispanoamérica por los Estados Unidos y Europa algo similar al enfrentamiento de las pequeñas repúblicas con el Sacro Imperio Románico Germánico de Occidente.

El Renacimiento era un dato de la experiencia cotidiana. Lo asociaba yo a ese aseo vespertino de mi padre, a quien le gustaba cambiarse y ponerse cómodo para leer después de llegar cansado del trabajo, como lo hacía Maquiavelo al volver a su morada para ponerse a leer a Tito Livio, según cuenta en una famosa carta. Leía don Jesús a Maquiavelo, pero también a Leo Strauss o a Claude Lefort, y sabía que en cierto modo los leía a ellos en él... Esa es una de las peceras prehistóricas de las cuales sale *Por el país de Montaigne*.

II

Retrospectivamente, discierno ciertas correspondencias entre los momentos fuertes de las épocas clásicas de Grecia y de Roma, que en los Ensayos se cotejan con los episodios que le eran contemporáneos a Montaigne: las luchas religiosas, las enfermedades como la peste, la inestabilidad política y social en aquellas regiones de Francia con los años intensos de la Revolución Mexicana que tanto le apasionaban a Ralph Roeder y, desde luego, a mi padre, desvelado por la ingeniería constitucional mexicana de 1824, 1857 y 1917. Ese cotejo entre épocas: edad clásica-renacimiento-revolución mexicana-historia de Hispanoamérica daba a la lectura de Maquia-

velo y se la da a la de Montaigne una densidad singular. Había en la atmósfera de aquella casa de clase media más bien tranquila un cierto sentido de urgencia y de riesgo, aún de subversión por el hecho de interesarse en ciertas cuestiones distantes y “menores” en apariencia pero en verdad latentemente conflictivas que en 1968 harían crisis. A eso debe añadirse un dato: el de cierto velado anti-intelectualismo ambiente en aquella colonia de clase media donde mi padre era conocido como un profesor de izquierda (aunque en realidad se había negado a ser miembro del Partido Comunista) que no ocultaba en aquellos años sus simpatías con la Revolución Cubana, y el hecho de que no solamente trabajara él sino también mi madre —su profesión era la de odontóloga y dentista— y de que en la casa hubiese libros, se recibiesen esporádicamente visitas de extranjeros, hacía que fuésemos vistos como “diferentes”, una familia rara donde se hablaba de Maquiavelo y de Savonarola como de figuras familiares.

El otro lado por donde la obra de Michel de Montaigne se deslizaría en mi vida, mis días y noches, tiene que ver con la literatura mexicana y la literatura francesa de principios de siglo XX. Pertenezco a las generaciones que aprendieron a deletrear sus sílabas a través de las obras de Octavio Paz, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. Alfonso Reyes vendría un poco más tarde. Estos censores cuyas telas del juicio se transformaron para mí en hábitos, en segundas naturalezas, habían sido a su vez educados en la casa de la literatura francesa, representada por la *Nouvelle Revue Française* y la editorial Gallimard. Sobra decir hasta qué punto el disolvente y paradójicamente neutral André Gide se apoyó en las disolvenencias, disoluciones, desilusiones, paseos, y disidencias desde las cuales se escriben los ensayos de Montaigne. Cabría decir, desde otro ángulo, que uno de los padres de la nueva literatura o uno de sus abuelos, es precisamente Michel de Montaigne. Todo eso eran, sin embargo, preludios, actos propiciatorios, premoniciones que —ahora me

doy cuenta— me iban preparando para el encuentro con Montaigne. Ese encuentro lo puedo situar hacia 1978. Recuerdo que estaba alojado en un hotel de Guadalajara adonde había ido a hacer una lectura y que, como me es habitual, había cargado las maletas de libros de más. Me había llevado el tomo III de los *Ensayos* en una edición amarilla, creo que la de Iberia, en traducción de Juan G. Luaces, pues, de hecho, desde hacia tiempo quería “hincarle el diente” a ese escritor francés del cual me había encontrado ya algunas referencias... Digamos que empecé a leer por casualidad el último de los ensayos, “De tres comercios”. Me fui deslizado por su exposición sin darme cuenta bien a bien qué estaba leyendo, pero con una sensación intensa de que eso que leía sobre el pensamiento y el auto-conocimiento no estaba afuera, allá, fuera de mí, sino que eso que estaba leyendo estaba sucediéndome, que Montaigne pensaba por mí... “prefiero pensar en mi alma que amueblarla” o “No hay tarea más débil ni más fuerte que la de alimentar los propios pensamientos, según el alma de la que se trate. Los más grandes hacen de ello su ocupación ‘quibus vivere est cogitare’ (Para ‘quienes vivir es pensar’ (Ciceron, Tusculanas, v. 38)” o “Soy muy capaz de hacer y conservar amistades raras y exquisitas” o “Hemos de dirigir y detener nuestros deseos en las cosas más fáciles y cercanas”.¹ Sentí que se me caía una venda de los ojos, como si me hubiesen operado de cataratas, y que de pronto podía ver cara a cara a un hombre nacido y muerto muchísimos años antes que yo, y que ese hombre era más que mi amigo, estaba en mí. Estaba en mí, y —lo pensaría años después— alguien parecido a ese maestro interior del que habla San Agustín. A partir de ese momento, empecé a necesitar a Montaigne. El

¹ Montaigne, *Ensayos*, edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo, tomo III, Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, 1985, pp. 44-45.

libro *Por el país de Montaigne* parecería un lujo espiritual —y en cierto modo lo es— pero fue compuesto como un artículo necesario, como el que amasa su propio pan para alimentarse pues no soporta otro alimento.

III

No es un libro ornamental, sino un libro armado a lo largo de los años para tratar de curarme de las necesidades personales, familiares, de las contaminaciones tribales y de las normas tribales. Al leer a Montaigne, leo detrás de Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, de Octavio Paz y de Jorge Cuesta. *Por el país de Montaigne* está dedicado a Jean Meyer y a Louis Panabière, dos enamorados de México y de la *douce* France, de la cultura mediterránea y mundial. Louis es el autor de *Itinerario de una disidencia: Jorge Cuesta (1903-1942)*, obra que edité y traduje para el Fondo de Cultura Económica en 1983. Edité el libro original de Panabière, que constaba de seis gruesas carpetas que alojaban el manuscrito de aquella tesis de Estado con la cual se doctoró en la Universidad de Perpiñán, después de haber estudiado durante muchos años la obra y la persona de Jorge Cuesta Porte-Petit. Panabière estuvo varias veces en México, fue director de la Alianza Francesa y del IFAL, se hizo amigo de Natalia Cuesta Porte-Petit, de muchos mexicanos y de Álvaro Mutis, lector de Montaigne y de la historia francesa de la época del Renacimiento. Panabière estaba más bien empapado de las obras de Gaston Bachelard y de Paul Valéry, y me hizo ver al trasluz que ellos también eran lectores del Señor de la Montaña, como lo fue Cuesta de ellos: Michel, Gaston, Paul.

IV

Recuerdo con nitidez la mañana de un lunes en que Jaime García Terrés, subdirector del Fondo de Cultura Económica,

me llamó a su oficina de la Subdirección de la editorial, que estaba instalada en lo que había sido la sala de la casa de Arnaldo Orfila, director de la editorial entre 1948 y 1965. Me presentó a Carlos Montemayor y a Jean Meyer. El primero iba vestido con elegancia de estilo *Ancien Régime*, traje, corbata, chaleco, leontina, lentes, mancuernas, tirantes, zapatos *Florsheim* y calcetines a cuadros, un estilo inspirado en Harold Acton, Salvador Novo y Rubén Bonifaz Nuño. En cambio el segundo iba con pantalones de mezclilla, impecable camisa de manta de cuello recortado, pies descalzos enfundados en finos huaraches de cuero tejido, pero sobre todo, irradiando buen humor y una elegancia impalpable pero real. Don Jaime me pidió dos cosas después de presentarme a este par de amigos, a la par tan distintos y tan complementarios —al menos así me pareció a mí en ese momento—: que preparara un informe del manuscrito sobre Jorge Cuesta de Panabière y que considerara, eventualmente, qué partes se podrían desprender de la obra sin afectar su unidad orgánica —adelantándose a mi parecer con suficiencia, como quien anticipa qué iba yo a expresar en mi informe— y, finalmente, si estaba yo interesado en traducir la obra y ser su editor... Dije que sí a lo primero y que pensaría lo siguiente. Acepté finalmente. Pocos años después se publicó el libro de Louis Panabière sobre Jorge Cuesta, traducido y editado por mí. El libro de Panabière marcó un giro en la consideración crítica de la dimensión de Jorge Cuesta en el pensamiento mexicano e hispanoamericano.

Pero esa traducción fue para mí mucho más importante. Me cambió la vida, me regaló a un amigo y a un maestro entrañable que llegaría a considerar como un hermano mayor, y a quien visité varias, muchas veces en Perpiñán, durante y después de la traducción y quien encauzó mis lecturas y en particular la de Montaigne con perspectivas históricas y observaciones críticas que ni siquiera me imaginaba. Re-

sultó que Louis Panabière era un lector bastante calificado de Montaigne y supo abrirme los ojos sobre la dimensión política, ética y aun jurídica de Montaigne. La presencia y cercanía de Panabière fue para mí esencial en mis aproximaciones libres a Montaigne. Me dio clases de historia, geografía, pero sobre todo me enseñó lo que era la amistad: la ética de la amistad. Al morir Louis Panabière me dije a mí mismo, con una lágrima y un nudo en la garganta, repitiendo la frase de Montaigne al llorar a Étienne de La Boétie: “parce que c’était lui... parce que c’était moi”. Panabière me llevó a Montaigne a la puerta de la casa y no solo me marcó con la devoción por Jorge Cuesta —a quien veo como una figura indisociable de la de Montaigne—, sino que me llamó la atención sobre lo que Paul Valéry llamaría la “política del espíritu” —una idea civil de la inteligencia a la que he intentado ser fiel al no darme en ningún partido político, al buscar una palabra no subsidiada, no preparada por ninguna beca ni adscrita a ningún discurso asalariado. Al morir Panabière sentí y supe que me había dejado encargado con otro lector de Montaigne y amigo suyo hasta la hermandad. Jean Meyer Barth, estandarte de la política de altura, de la política del espíritu.

v

Siento que Panabière me dejó “encargado” con Jean Meyer. Lo hizo no sin antes haberme paseado con amistad por menorizada por la Cataluña francesa, sus castillos, caseríos, viñedos, ciudades y bibliotecas. En el intermedio, tuve la fortuna de ir a conocer la ciudad de Burdeos, la región de la Dordoña, Sarlat, la ciudad donde vivió Étienne de la Boétie, la torre misma de Montaigne. Esa fortuna se debió a una buena coincidencia —las coincidencias casi siempre son buenas o, al menos, funcionan como catalizadores de

las circunstancias. En abril de 1975 me casé con una hija de Francia, Marie Boissonnet Le Estrat. Sus padres vinieron a México y yo les pedí que trajeran de regalo de bodas una botella de vino blanco de Sauternes, una botella de Château d' Yquem o Eyquem, que es el nombre —no lo sabía yo entonces— de la familia de Montaigne antes de que el padre adquiriera el apellido: Michel Eyquem de Montaigne. Yo sabía por una novela galante del romántico Alfred de Musset que se trataba de un vino divino: lo era, lo es: entre 460 y 520 dólares la botella. En México ese vino de Sauternes puede costar unos 20 mil pesos. Dio la casualidad de que uno de los hermanos de Marie, Alain Boissonnet, trabajara como monitor o maestro de equitación en un pequeño pueblo, Saint Seurin-sur-Isle cerca de Burdeos, cerca de Sarlat y muy cerca de Yvelines, como se llamaba hasta hace poco el pueblo que ahora se llama Montaigne. Gracias a esta circunstancia tuve la oportunidad de ir de visita por lo menos tres veces a la famosa Torre, y de recorrer con cierta minucia, pausa y detenimiento, los alrededores, incluida la hermosa ciudad de Bordeaux —Burdeos— donde estudió, vivió y se desempeñó como juez Michel de Montaigne. Pero vuelvo al amigo con quien me dejó encargado Panabière antes de ser traducido al otro mundo. Vuelvo a Jean Meyer, el historiador, hijo de un historiador del mismo nombre, quien fuera discípulo de Marc Bloch, Ferdinand Braudel y de otros historiadores e intelectuales franceses a quienes les tocó vivir la primera y la segunda guerra mundial. Sobre su padre, Jean ha escrito un hermoso libro: *Le livre de mon père*, donde rescata el diario, los papeles y memorias de su padre y de su familia, nativa de Alsacia. Meyer había fundado con Louis Panabière y con su otro amigo, Jean Marie Le Clézio, un “Centre d'Études Mexicaines” en Perpiñán, que llegó a publicar un *Bulletin* en el que yo mismo llegué a publicar unas notas sobre la literatura y el Estado en el México del siglo XIX. Desde luego, me hice amigo de Meyer.

Sus lecciones montañosas fueron a partir de diciembre de 1995, fecha en que murió Louis, indisociables de las de éste. Pero sus lecciones fueron de otro orden. Al igual que Montaigne, Meyer se planta ante la historia como un médico que debe diagnosticar unas enfermedades invisibles a través de sus manifestaciones más evidentes en la historia como son las guerras y los cambios civilizatorios. Meyer lee a Montaigne como quien se despierta a medianoche y mira el reloj para saber cuánto falta para que amanezca, aunque de algún modo su propio cuerpo se lo diga. Gracias a Jean también he tenido la suerte de poder armar y afinar mejor el rompecabezas historiográfico y cultural que envuelve a Montaigne, desde la Reforma Radical del protestantismo hasta la Guerra de Treinta Años, el Imperio de Carlos V, y que de algún modo recorren y recurren en la obra de Montaigne. Aprender a leer en la obra de Montaigne un reloj que sabe dar la hora de lo que acaba de pasar o pasará en el planeta a partir de ciertas pequeñas observaciones, es una lección de sabiduría y de juicio que me ha dado Meyer, cuya afición por la lectura de Montaigne heredó, por cierto, del autor de sus días, junto con otras tantas cosas.

Cierto. Las circunstancias que aquí refiero no tienen tanto que ver con Michel de Montaigne sino con Castañón, que apenas comparte con el francés la eñe de su apellido.

VI

Una de las observaciones que yo haría sobre el modo de proceder de Montaigne tiene que ver con la forma, con la sintaxis mental de los ensayos parecida a la de la enredadera conocida como hiedra... El ensayo en Montaigne no se yerge ni se tiende como una línea recta, una torre que se va elevando a fuerza de acumulaciones y reiteraciones cíclicas. Más bien se propaga, crece como un pólipo o un rizoma, se abre como una enredadera o fluye como un delta —esa fue

una de las sensaciones que tuve y tengo sobre la andadura libre de este pensamiento, de este pensar— sentir liberal que se enrosca como un caduceo o un bastón en el que se enredan dos o más serpientes discursivas —una prosa como la tupida de circunvoluciones de Thomas de Quincey, tan admirado por Borges— alrededor de un solo tronco. Y ya se sabe que el caduceo es el símbolo de Hermes, el dios del comercio y de la comunicación, de la conferencia pero también de la medicina.

Debo decir que Montaigne ha sido para mí también un remedio contra los raptos visionarios, las profecías gnósticas y los trapecios alumbrados de los que fui —y sigo siendo un poco— presa en mis arrogantes años juveniles. Podría decirse que Montaigne es una suerte de anti-Paracelso y desde luego un anti-Fausto, un anti-alquimista, no por militancia sino por indiferencia, un anti-iluso sin dejar de ser nunca alguien dispuesto a quedar cautivo por un paisaje o por una flor. Si divido las historias de la filosofía en dos: las que lo mencionan y las que no lo mencionan, también sé separar las historias de la literatura en dos, las que le pueden reservar un lugar y las que no. Las historias de la filosofía que no lo mencionan tienen en cierto modo razón, Montaigne no es un filósofo sistemático, ni menos un pensador “duro”, es más bien un sabio, las historias de la literatura que no lo mencionan ni siquiera vale la pena mencionarlas. Montaigne es más bien un hombre sabio, un hombre que no busca ser un modelo, sino hacer un espacio dentro de sí mismo para que se dé o pueda surgir lo ejemplar, el ejemplo. Montaigne no solamente es alguien que sabe sino que enseña a saber cómo saber. Un ejemplo hecho de ejemplos.

VII

Los *Ensayos* no son un libro ornamental. Dice Ernst Jünger (1895-1998) en un apunte de su diario del 19 de agosto de

1987, escrito a los 92 años: “Hoy ha llegado un Montaigne en ocho volúmenes que había encargado a un anticuario. La edición no ha sido barata, pero ahora tengo medicina para un año en la mesilla”.²

“Medicina para un año” dice Jünger. A una farmacia se parece la librería Honoré Champion en París, que antes estaba en el Quais Malaquais y ahora se encuentra en la Rue Racine y que aloja a la editorial del mismo nombre especializada en la publicación de textos medievales y renacentistas en francés y en latín. La librería es un paraíso para el bibliófilo en general y para el montañista en particular. Ahí compré los números que me faltaban del *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne* y entre muchos otros títulos la imprescindible *Concordance de Leake* que desmenuza palabra por palabra los ensayos de Montaigne y sitúa con precisión dónde se encuentran las palabras y pasajes de los Ensayos. Por ejemplo, las voces “dedo”, “pulgar”, “mano”. Dice y precisa el Libro, el nombre del ensayo, el parágrafo... Este tratamiento de un autor es excepcional. Hasta hace poco estaba reservado a los estudios bíblicos y a los escritos de algunos padres de la Iglesia o de algunos autores clásicos. El que tiene los *Ensayos* de Montaigne y la *Concordancia* tiene medicina para toda la vida y la posibilidad de un diagnóstico casi universal a domicilio. Puede intentar curarse a sí mismo con cierta seguridad antes de ser traducido al otro mundo.

² Ernst Jünger, *Pasados los setenta IV, Radiaciones VI, Diarios (1986-1990)*, trad. de Isabel Hernández, Barcelona, Tusquets Editores, 2001 (Tiempo de memoria, 45/7), p. 182.

EL ENSAYO EN CLAVE LITERARIA

Libertad Garzón

Este texto es producto de la lectura de un número de obras críticas de la literatura europea y estadounidense que vengo realizando con mis estudiantes de la Universidad Autónoma de Colombia, y que abarca un periodo inmenso y dispar llamado modernidad. Se trata por lo tanto de una lectura “a saltos” que emerge de un diálogo en tiempo presente, donde el ejercicio de la docencia a menudo se ve asaltado por una diversidad de intereses privados, lecturas recientes, preocupaciones investigativas y un sinnúmero de asuntos vitales. En este contexto, si uno se permite la libertad de escuchar la música de las correspondencias que conforman el universo particular de este periodo, es posible reconocer a veces alguna que otra nota que merece la pena asentar sobre el papel.

En este caso, la lectura crítica de una serie de obras poéticas y ficcionales elegidas con el propósito de lograr una imagen representativa (aunque fragmentaria) de una época y una geografía literarias extensísimas, me permitió reconocer ciertas claves del espíritu ensayístico a su paso por la literatura moderna. Sobre este asunto tratará el presente ensayo.

Al reflexionar sobre esto veo además que, observado en el contexto de la literatura moderna, el género ensayístico

cobra un sentido mucho más vivo y dialógico. Quizás porque el ensayo, como la ficción o la poesía, y salvando las muchas y grandes diferencias, comparten en su especificidad un rasgo que los aproxima: la capacidad de generar sentido a partir de su configuración estética. De manera que el diálogo que se abre en el plano estético entre el género ensayo y las obras literarias puede resultar sumamente enriquecedor.

Al hablar del espíritu ensayístico me referiré sobre todo a cierto comportamiento oscilante, a un movimiento pendular entre dos polos de la experiencia humana que a menudo aparecen integrados en la escritura ensayística, y que la crítica ha identificado como una de las muchas tensiones sobre las cuales puede construirse una definición del género: me refiero a ese doble carácter del ensayo, a medio camino entre poesía y filosofía, entre literatura y ciencia, entre razón e intuición, entre la actitud crítica y la creativa, o dicho en otras palabras, entre la distancia analítica y el diálogo sensible con el objeto de reflexión. Estos modos básicos de estar en el mundo, como diría Martin Buber,¹ y por lo tanto de conocerlo, encuentran en el continuo del lenguaje un modo de expresión que hace posible su reconocimiento en el espacio verbal del ensayo, donde estos dos modos tradicio-

¹ Véase su ensayo filosófico “Yo y tú” de 1923, obra en la que el autor austriaco condensa su filosofía del diálogo y expone su teoría del conocimiento. En este ensayo el filósofo explica su concepción del hombre como ser doble, a partir de su doble experiencia del mundo. Para ello emplea lo que él llama dos “palabras primordiales”: el “yo-tú” y el “yo-ello”. La primera palabra hace referencia al conocimiento sensible, intuitivo, mientras que la segunda alude al conocimiento analítico e intelectual. En el centro de su propuesta se encuentra la necesidad de observar el conocimiento humano como producto de esta doble relación en la que se alternan cercanía dialógica y distancia analítica, pero sobre todo, y en esto radica su originalidad, en su obra se destaca la necesidad de conciliar ambos órdenes de la experiencia humana. Con ello se propone realizar una defensa del conocimiento poético que en absoluto niega o excluye la mirada intelectual y la razón científica. Martin Buber, *Yo y tú* (1923), trad. de Marcelo Burello, Buenos Aires, Lilmód, 2006.

nalmente opuestos de aprehender o inteligir los objetos del mundo parecen confluír de manera complementaria y melodiosa a través de una compleja e inteligente combinación de imágenes y de conceptos, de juegos sintagmáticos y paradigmáticos, de recursos argumentativos y expresivos, del decir y el mostrar.

Este arte de la conjugación al que estamos más que acostumbrados cuando se trata de literatura, y que incluso algunas novelas maestras de finales del XIX tematizan como queriendo anunciar la necesidad de nuevas formas literarias capaces de acoger ambos órdenes de la experiencia —pienso por ejemplo en Proust y en Melville, cuyas novelas se vuelven depositarias de dos tradiciones de pensamiento, la romántica y la positivista—, este arte de la conjugación, que además es condición de coherencia en el texto literario, no puede ser causante por sí mismo del sentimiento de contradicción que surge a veces en el intento de definir el género ensayístico.

Esto solo ocurre cuando extraemos el ensayo del ámbito literario y de su origen como una necesidad de los tiempos modernos para observarlo desde otra esfera del conocimiento cuyas búsquedas simbólicas y cuya especificidad son otras. Tan pronto acudimos al discurso teórico para intentar nombrar este fenómeno propio del ensayo nos vemos obligados a recurrir a una terminología de pares opuestos que, si bien nos permite hablar de esta constante del género, dificulta la comprensión de lo sustancial del ensayo: su capacidad de fusionar estas experiencias y estos lenguajes de manera orgánica, sin generar ruido, sin evidenciar en sí mismo la paradoja y la contradicción que surgen cuando recurrimos al idioma teórico. Un idioma que, no debemos olvidar, a pesar de su riqueza terminológica y su interés por lograr la mayor exactitud enunciativa, no siempre ha podido escapar a los límites de un lenguaje que porta en sí mismo unas estructuras de pensamiento culturalmente determinadas, estructu-

ras que, como lo demostró Iuri Lotman, tienden a imponerse de manera sutil y silenciosa sobre los fenómenos de la realidad.

En la cultura occidental, cuna del pensamiento lineal y del pensamiento teórico puro, los extremos rara vez se tocan, más aún, se definen y adquieren un sentido inmediato por oposición entre uno y otro. Esa tendencia a la polarización pertenece finalmente a un deseo de explicar el mundo en su totalidad y de una sola vez a partir de una serie de abstracciones que permiten ofrecer una visión aprehensible y sistemática de la realidad. Sin embargo, este espíritu de sistema, plenamente instalado en el discurso teórico, a la vez que nos facilita un punto de partida estable para pensar el mundo, muestra unos límites claros: por una parte, al hacer abstracción de los fenómenos concretos para extraer leyes universalmente válidas y aplicables, necesariamente debe reducir la complejidad de los objetos de la realidad, por otro, al proponerse como un modelo atemporal y objetivo, excluye del plano de la representación al sujeto y su experiencia directa del mundo.

Si menciono esto no es para extenderme en una explicación de por qué la teoría del ensayo tiende a generar una tensión que en realidad es anterior al texto ensayístico, y que a veces puede desviarnos de la comprensión y la valoración de su organicidad y su coherencia interna. Menciono esto, sobre todo, porque es a partir de esta toma de conciencia de los límites del pensamiento abstracto y del pensamiento teórico puro, como se justifica la necesidad del ensayo en tiempos modernos, como un género inclusivo de aquello que el discurso teórico no puede abarcar: el ámbito de la experiencia.

La primera ley del ensayo, como ha subrayado en más de una ocasión Liliana Weinberg, es “el que piensa es el que escribe”.² El ensayo, por lo tanto, no es reactio a la sub-

² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 27.

jetividad y la temporalidad inherentes a la mirada del que piensa, interpreta, analiza o reflexiona; el ensayista no tiene pretensión de neutralidad ni de exhaustividad, renuncia a la validez universal a la que tradicionalmente ha aspirado el discurso teórico-filosófico, y sin embargo no por ello deja de proponerse como un modelo reflexivo, racional, interpretativo y analítico del mundo. El ensayo surge entonces como una necesidad de acercamiento a la realidad concreta a partir de la mirada temporal de un sujeto pensante.

Esta necesidad podemos identificarla ya en la mirada del Dante y en la brecha metafórica que comienza a abrirse paso poco a poco a través de su inmensa alegoría. Curiosamente Dante redescubre la metáfora como un medio de acercamiento a la realidad concreta, a los fenómenos del mundo material, temporal y humano, y con ella al ámbito de la experiencia. No se conforma con decirnos (alegóricamente) que el ánimo del personaje decae a las puertas del infierno, y que se recupera súbitamente de su duda y su temor al conocer que es su amada Beatriz quien envía a Virgilio a acompañarlo en su camino; quiere mostrarnos también a qué se parecen esa alegría y ese vigor que invaden repentinamente el alma del Dante, y entonces lo compara con una visión material de la realidad: “Como las florecillas que, mustias y cerradas por la escarcha de la noche, se enderezan abiertas sobre sus tallos luego que reciben el calor del sol, así me recobré yo de mi abatimiento”.³

La alegoría, figura representativa del pensamiento abstracto y atemporal, en *La Divina Comedia* se ve atravesada también por la voz de un sujeto histórico, que constantemente hace alusiones a su Florencia natal, y que a la vez que ofrece un modelo alegórico para la salvación del alma,

³ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, trad. de Cayetano Rosell, México, W.M. Jackson, 1973.

instaura en su interior un sutil juicio de la sociedad y la política de su tiempo, además de permitirse llevar a cabo algunas pequeñas venganzas personales: recordemos al repugnante enfangado, Felipe Argenti, aquel al que Dante, a pesar de su natural compasión hacia los condenados, se rehúsa a escuchar. Ese personaje, se dice, fue un soberbio y poderoso hombre contemporáneo de Dante que en una ocasión tuvo la osadía de abofetearlo en público.

¿Cómo logra Dante fusionar este doble carácter temporal y atemporal de su obra sin debilitar ninguno de sus propósitos? ¿Cómo consigue integrar el pensamiento abstracto, conceptual, alegórico, y la experiencia directa del mundo de un sujeto histórico sin romper su coherencia interna? Quizás esta sea también, empleando ahora yo *La Divina Comedia* como metáfora de esta exitosa conjugación, uno de los logros titánicos que persigue el ensayo: ¿no es este también un recorrido inventado a través del infierno de la duda que busca finalmente dotar de un orden y un sentido a la materia real? ¿No es su propósito alcanzar un claro de luz, sin evadir los límites reales de la experiencia humana?

En *La Divina Comedia*, suele decirse, aparecen representadas dos épocas, una que termina y otra que comienza. El Renacimiento, esa etapa del pensamiento en que se pone en duda todo el sistema escolástico, sus argumentos de autoridad y las certezas provenientes del pensamiento teórico-filosófico, y que en su lugar propone al sujeto de la experiencia y la observación directa del mundo como verdaderas fuentes de conocimiento, no podía encontrar mejor tierra para germinar que el ensayo. Montaigne, al inventar el género, inventa una herramienta de conocimiento más acorde con la naturaleza temporal del hombre. El ensayo no persigue metas épicas, o “monstruosas”; como dice Montaigne, no pretende “hacer el puñado mayor que el puño, el abrazo mayor que el brazo o esperar dar una zancada mayor que

la longitud de nuestras piernas”.⁴ Por ello, advierte Montaigne, su opinión sobre los diversos asuntos que tratará en los ensayos revelará la medida de su vista, y no la medida de las cosas.⁵

Al crear el género ensayo, Montaigne crea también una forma de representar la mirada del hombre moderno. No lo ficcionaliza, pero lo encarna, lo visibiliza, y al hacerlo nos revela su verdadera naturaleza: al igual que la balanza que es su emblema, Montaigne nos muestra a un hombre en busca de un difícil equilibrio entre dos formas de conocer el mundo: la razón y la experiencia, conocimiento intelectual y conocimiento sensible, actitud crítica y actitud creativa. La búsqueda de este equilibrio, y más aún, de la complementariedad entre ambas miradas, es un rasgo que le pertenece al ensayo en cuanto manifestación de esta toma de conciencia del individuo frente a su nuevo papel en el mundo: el de configurar sus propias verdades. No podemos por ello aludir a la ambigüedad o la heterogeneidad del ensayo como género sin entender que esta ambigüedad y esta heterogeneidad están antes en la mirada del hombre que en las formas que lo representan. Pero sobre todo es importante reconocer en medio de esta oscilación una voluntad persistente en el ensayo, tanto en su origen como en desarrollos posteriores: independientemente de hacia dónde se incline la balanza en cada momento, hacia el polo poético o el filosófico, hacia la producción de imágenes o de conceptos, hacia la crítica o la creación, el ensayo tiende a integrar ambas miradas con un solo propósito: el de dar vida y validez a las ideas que contiene. El recorrido particular que el ensayista propone y los recursos estructurales y expresivos de que se vale denotarán en cada caso su particular modo de acerca-

⁴ Michel de Montaigne, “Apología de Raimundo Sabunde”, en *Ensayos*, II, XII, trad. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, p. 343.

⁵ Michel de Montaigne, “De los libros”, en *Ensayos*, II, X, *ibid.*, p. 99.

miento a la realidad observada. El ensayo, en este sentido, representa al hombre entero en el instante de pensar su mundo. No lo disocia, no excluye de antemano ninguna de sus facetas cognitivas del plano de la representación.

Esta búsqueda de un equilibrio entre razón y experiencia que está en el origen del ensayo como género, hacia el siglo XIX asume un giro propio de la sensibilidad romántica. Contra todo pragmatismo y utilitarismo, contra la cosificación del mundo y del hombre, los románticos viran la mirada hacia la vida interior del sujeto, hacia su dimensión espiritual. El ensayo, diseñado desde sus inicios para liberar la mirada del hombre entero en el acto de pensar, no tardará en asomarse también a estos abismos. De esta manera el ensayo se vuelve partícipe de una nueva tensión, ahora entre razón e intuición, entre experiencia intelectual y experiencia poética, entre el espíritu diurno y el nocturno, entre la relativa transparencia de la prosa y la opacidad de la poesía.

Sin embargo, este nuevo equilibrio que busca el ensayo no es un problema exclusivo del género ensayístico. Esta búsqueda de complementariedad entre lo vivencial y lo intelectual es también uno de los grandes temas que se estructuran al interior de un número de obras poéticas y narrativas de este mismo siglo. Y en ellas, curiosamente, el espíritu ensayístico se aparece como un anhelado paradigma de re-integración de ambos polos de la experiencia humana.

Ocurre por ejemplo en las *Baladas líricas* de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, obra inaugural del romanticismo inglés. Allí el espíritu ensayístico se manifiesta de dos maneras: primero en el Prefacio, donde además se pone de manifiesto de manera temprana otra faceta del ensayo que se consolida después en tiempos de Baudelaire: el ensayo como forma de la crítica literaria. El prefacio a la segunda edición de las *Baladas líricas* asume los rasgos típicos del ensayo: el que aparece ahí dibujado es el “yo” de la experiencia, un “yo” racional y sensible, temporal y

dialógico, profundamente conocedor de la tradición poética inglesa y latina, de las demandas de su tiempo y de las circunstancias sociales en las que dará a conocer el poemario. Allí comienza explicando el motivo de dicho prefacio, con el cual busca dar respuesta a las inquietudes que surgen tras la aparición de la primera edición de las *Baladas líricas* en 1798. En el Prefacio Wordsworth anuncia los preceptos básicos de este poemario, su razón de ser, su estilo y sobre todo su carácter experimental, pues en el origen de los poemas estuvo siempre la intención de ensayar, de poner a prueba, hasta qué punto ciertos estados sublimes o estados de vívida emoción tienen la capacidad de afectar el modo en que asociamos ideas y recuerdos, y con ello de contribuir al desarrollo del pensamiento racional y del ser moral. Todo esto se explora además mediante una selección de lo que Wordsworth llama “el verdadero lenguaje de los hombres”,⁶ con lo que se aventurará por primera vez a explorar las posibilidades de la prosa poética, alejándose con ello del ideal de opacidad y retoricidad, pero sin renunciar a la representación de lo abismal y sublime que se halla en el corazón de todos los hombres.

“La abadía de Tintern” es uno de los poemas que mejor representa este propósito inicial. Allí la voz poética habla de la importancia que han tenido para él los recuerdos y las sensaciones recibidas en aquel paraje natural en los alrededores de la abadía, que ahora vuelve a visitar, cinco años después, en compañía de su amiga y hermana. Allí recuerda su primera experiencia en el medio natural, que le parece ahora producto de la “irreflexiva juventud”; sin embargo, con el tiempo ha aprendido a observar la naturaleza de otra manera:

⁶ William Wordsworth, “Del prefacio a la segunda edición” (1800), en *Baladas líricas y Biographia literaria*, trad. de Gustavo Díaz Solís, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 20.

[...] Y he sentido
una presencia que me perturba con el gozo
de elevados pensamientos; un sentido sublime
de algo mucho más profundamente interfundido,
que vive en la luz de los soles ponientes
y en el rotundo océano y el aire viviente,
y el cielo azul, y en la mente del hombre:
un movimiento y un espíritu, que impele
todas las cosas pensantes, todos los objetos de todo pensar,
y que gira a través de todas las cosas. Por eso soy todavía
un amante de los prados y los bosques,
y de las montañas, y de todo lo que contemplamos
desde esta verde tierra,
de todo el poderoso mundo
del ojo y el oído —tanto lo que a medias crean,
como lo que perciben; complacido de reconocer
en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos
el ancla de mis pensamientos más puros, el aya,
el guía, el guardián de mi corazón y el alma
de todo mi ser moral.⁷

Se ha destacado en numerosas ocasiones la influencia que ejerció David Hartley y su filosofía de la asociación en la creación de estos poemas. En sus *Observaciones sobre el hombre* de 1749, Hartley explica cómo, hasta las funciones más sofisticadas de la mente, incluido el razonamiento, se fundan en nuestra capacidad de asociar impresiones sensoriales, recuerdos y percepciones.⁸ La aproximación del poeta romántico a los hombres de razón y de ciencia no es casual: hay en el fondo en Wordsworth una esperanza de

⁷ William Wordsworth, “Versos compuestos algunas millas más arriba de la Abadía de Tintern, cuando visité de nuevo las riberas del río Wye durante una gira. Julio 13, 1798”, en *ibid.*, pp. 117-119.

⁸ Santiago Corugedo y Jose Luis Chamosa, “El fundamento ideológico de la poesía de Wordsworth y Coleridge”, en *Baladas líricas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pp. 28-47.

futura fusión entre estos dos ámbitos de la experiencia que se perciben ahora irreconciliables:

Si el esfuerzo de los hombres de ciencia produjese alguna vez una revolución material, directa o indirecta, en nuestra condición, y en las impresiones que habitualmente recibimos, el poeta no dormirá entonces más que ahora; estará listo para seguir los pasos del hombre de ciencia, no solo en esos efectos generales e indirectos, sino que estará a su lado, llevando la sensación al seno de los objetos de la propia ciencia.⁹

En las *Baladas líricas* Wordsworth se coloca entre dos mundos extremadamente polarizados: el representado en estos momentos por el romanticismo más radical e “irreflexivo”, el primer romanticismo alemán, cuyas tragedias, dice Wordsworth, revelan una “degradante sed de estimulación desahogada”;¹⁰ y por los hombres de ciencia y progreso, quienes conducen al mundo hacia una fiebre de progreso estéril. Las *Baladas líricas*, al tiempo que rechazan los aspectos más negativos de ambas expresiones, se construyen, tanto temática como estilísticamente, a partir de esta tensión entre la necesidad afirmativa de la poesía y de la filosofía, de lo sensorial y lo racional, del beneficio de la vida interior y las prioridades del mundo material, pero también entre la prosa del decir y la poesía del mostrar, entre la argumentación y la evocación. En este sentido pienso que el poemario se aproxima al espíritu ensayístico, y el ensayo a la poesía de Wordsworth y de Coleridge.

Otra gran obra maestra en la que podemos identificar esta tensión propia del espíritu ensayístico, y la influencia del estilo ensayístico mismo, es la novela de Herman Melville, *Moby Dick*. Desde las primeras páginas de la novela Melville sor-

⁹ William Wordsworth, “Del prefacio a la segunda edición” (1800), en *op.cit.*, 1985, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

prende con una larga serie de extractos provenientes de fuentes de diverso origen en los que aparece nombrado, descrito o definido el leviatán: fuentes etimológicas, bíblicas, literarias, del ámbito mercantil, científico y zoológico, que de manera fragmentaria crean un todo, la ballena, casi imposible de reunificar. Con ello Melville persigue dos efectos según la crítica: por una parte dimensionar el objeto ballena ante el lector contemporáneo, ofrecerle un panorama rápido de la importancia que ha tenido la ballena en la historia del hombre, en todas las épocas y culturas, y despertar su interés ante un animal que, excepto para los marinos, en estos momentos de la historia norteamericana no significa más que un bien de mercado, ambicionado por la gran cantidad de grasa útil que contiene. Por otra parte se ha señalado que mediante esta visión fragmentaria de la ballena Melville buscaba introducir el tema principal de su obra: la ambigüedad inherente al ser humano y la imposibilidad de acceder a verdades absolutas.¹¹ Así, Melville vuelve a la ballena un espejo de quien la mira, y a lo largo de toda la novela no hará otra cosa que mostrarnos a los hombres de su tiempo a través de su reflejo en el leviatán. La manera en que cada personaje lo describe, lo piensa o lo recrea en su imaginación nos hablará sobre todo del alma del observador. Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad de perspectivas que se recrean en la novela, tanto los extractos iniciales como las distintas visiones que de *Moby Dick* tienen los personajes nos hablan esencialmente de dos maneras de observar el mundo: los fragmentos provenientes de textos científicos, zoológicos y etimológicos, reunidos por “una vieja rata de biblioteca”, se suman a las visiones pragmáticas, utilitaristas o hiperracionalistas de los personajes que siguen a Ahab con

¹¹ Véase “Siete notas preliminares a un poema épico titulado ‘Moby Dick’”, por Julio C. Acerete, en Herman Melville, *Moby Dick*, Barcelona, Bruguera, 1967, pp. 7-20.

el propósito único de enriquecerse monetariamente en este viaje ballenero. Por otra parte, están los fragmentos e innumerables citas bíblicas y literarias que refuerzan la mirada sublime, abismada y magnificente de Ahab, el héroe romántico y blasfemo de esta historia. La verdad es que el mundo ficticio de Melville está tan polarizado que, si Ahab hubiese podido ver cumplido su propósito de romper a la ballena en dos para por fin poder descubrir la verdad que oculta en su interior, hubiesen podido ocurrir dos cosas: o bien de ella saldría un dios terrible, magnífico y despiadado, o un montón de toneladas de aceite para prender lamparillas.

Todos los personajes de la novela son juzgados y condenados por la justicia literaria, todos menos uno: Ishmael, el narrador que da testimonio de los hechos de esta aventura. Él es ese tercero o intermedio que salva a la novela de las oposiciones convencionales, y curiosamente es él, Ishmael, el que porta el espíritu ensayístico en la novela. Ishmael es un joven sensible, racional y responsable al punto de no permitírnos emitir juicios apresurados sobre ninguno de los personajes de la novela (de eso ya se encarga la novela misma). Dentro de la narrativa de viaje, que en *Moby Dick* se funde con la reflexión filosófica y el documental sobre la caza de ballenas, escuchamos constantemente a Ishmael ensayista reflexionando de manera ponderada sobre cada detalle, cada lugar, cada personaje y cada fenómeno que observa a lo largo de su viaje. Es imposible no reconocer en el capítulo sobre la blancura de la ballena un perfecto ensayo donde se combina la experiencia de un yo sensible que intuye un valor sublime y trascendental del color blanco, y un yo racional que intenta explicar el enigma que se esconde tras esa blancura a partir de una minuciosa reconstrucción del simbolismo y las connotaciones que ha acumulado el color blanco a lo largo de la historia de la literatura, la religión, el conocimiento popular y el mundo antiguo, llegando a la opinión de que el terror que inspira el leviatán proviene de

su color blanco, que simboliza la ausencia de Dios, el vacío al que nos enfrenta el mundo.

Sabemos que Melville fue ávido lector de novelas de aventuras, de literatura testimonial, de tratados científicos e históricos, de la poesía romántica inglesa, de la Biblia y de ensayos: leyó a De Quincey, a William Hazlitt y a Edmund Burke, leyó también a Montaigne y los ensayos de sus contemporáneos: Emerson y Thoreau. De estas lecturas y de su experiencia de más de tres años como marinero raso surgió *Moby Dick*, obra heterogénea tanto en sus fuentes como en su forma y su punto de vista. Sin embargo, opino que en el corazón de la novela domina el espíritu ensayístico, ese que sobrevive porque se resiste al dogmatismo y a la polarización de la realidad humana, y que propone en su lugar la reintegración de la mirada del hombre entero en el instante de pensar su mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Comedia*, trad. de Cayetano Rosell, México, W.M. Jackson, 1973.
- BUBER, MARTIN, *Yo y tú* (1923), trad. de Marcelo Burello, Buenos Aires, Lilmod, 2006.
- MELVILLE, HERMAN, *Moby Dick* (1851), trad. de Julio C. Acerte, Barcelona, Bruguera, 1967.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, II, trad. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.
- WORDSWORTH, WILLIAM y SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Baladas líricas y Biographia literaria*, trad. de Gustavo Díaz Solís, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
- _____, *Baladas líricas*, trad. de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

IMAGINACIÓN ESTÉTICA
E IMAGINACIÓN POLÍTICA.
ESTILO Y PENSAMIENTO
EN UN ENSAYO DE MARIÁTEGUI

Rafael Mondragón

EL PENSAR COMO ACTIVIDAD
Y APARICIÓN DE UNA PRESENCIA

Septiembre de 2009. Es el final de curso: es momento de celebración. He elegido un texto para leer junto a ellos en voz alta. Es nuestra forma de celebrar. Un pequeño ritual. Leemos. Comentamos. Aprendemos a atender y a conversar. Aprovechamos ese espacio colectivo para educar el atender intenso. El tono y el ritmo de las frases que leemos es identificado entre todos. Pesamos el peso de las palabras. Nos reímos cuando el texto ríe. Hablamos de cómo lo fundamental ocurre en los detalles pequeños. Y ello no sólo en los textos. Por eso no hay que dejar escapar el vocabulario del autor, la atmósfera sonora de sus párrafos, sus momentos de ambigüedad o de ironía. Esos momentos son la clave de una cierta riqueza. La historia de las ideas filosóficas tradicional buscaba reconstruir sistemas y categorías. La filología, en contraparte, celebra la aparición de singularidades. En la historia de las ideas filosóficas tradicional se dejaba la “cáscara” de los textos (sus palabras) para identificar sus ideas. La filología, en contraparte, dudó siempre de esa oposición

entre forma y fondo, alma y cuerpo, palabra e idea, pensamiento y experiencia. Dudó de la existencia de sistemas en los textos. En sus exponentes más radicales (como Raimundo Lida o Raymond Williams), a veces incluso dudó de la existencia de una “personalidad” o una “visión de mundo del autor” que reconstruir. Trató de mostrar los textos como fuerzas en movimiento: el cambio de posturas de ese cuerpo que es el texto, los énfasis, la transformación de los planteamientos, no necesariamente debe ser entendida como falta de coherencia.¹

En su primer libro, que puede entenderse como una apología de la lectura como práctica transformadora del mundo, Raymond Williams le explicaba a sus estudiantes que los grandes textos ofrecen una experiencia que es, al mismo tiempo, compleja, intensa y ambigua, y que por ello son capaces de elaborar incisiones sobre la complejidad, intensidad y ambigüedad de la propia experiencia de vida. El trabajo del comentario es un proceso constructivo y creativo en el cual la experiencia producida por los textos es recreada de manera progresiva “con una fidelidad y plenitud fuera de lo común”.² Por eso, a decir de Williams, la lectura

¹ Buena muestra de dicha actitud puede encontrarse en los textos que Lida dedicó al arte de Rubén Darío. Véase por ejemplo Raimundo Lida, “Notas al casticismo de Rubén”, en *De la literatura hispánica moderna*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 15-47. Una excepción temprana en esta relación polémica entre la que filosofía y filología puede encontrarse en la obra teórica de José Gaos, quien desarrolló una atención filológica hacia expresiones y contextos y elaboró una teoría en la que dichas expresiones eran entendidas como acciones verbales orientadas hacia la auto-construcción de un sujeto. Véase Rafael Mondragón, “Para una teoría literaria de nuestros textos filosóficos. La dimensión estética del pensamiento latinoamericano según la obra de José Gaos”, en *Francisco Bilbao y la caracterización de la prosa de ideas en nuestra América en el siglo XIX*, tesis de doctorado inédita para optar al grado de Doctor en Letras, México, FFYL-UNAM, 2013, pp. 37-57.

² Raymond Williams, *Lectura y crítica*, traducción de Mariana Calcagno, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, p. 46. Este interesante libro de 1948 merece una traducción más atenta a los detalles estilísticos que conforman la base de los análisis de Williams. Compárese, por ejemplo, con el trabajo

implica una atención flexible que sea capaz de captar las modulaciones y ritmos de las ideas en su dimensión textual. Dicha atención, cuando es plena, deriva necesariamente en el propio lector, que trabaja sobre sí mismo en el momento de leer, y por ello “debe tener el coraje de admitir lo que siente y la flexibilidad de saber *qué* es lo que siente”.³

Si la filología tiene algo que ofrecer al resto de los saberes humanísticos en este contexto social y político, probablemente ese algo pueda resumirse en cierta forma de atender a la propia experiencia: una educación de la sensibilidad que permite desinstituir cierta manera de construir la vivencia “natural” del mundo. Una atención hacia uno mismo que permite también desinstituir la coherencia interna del sujeto que responde a ese mundo con sus actos, sus sentimientos y sus fantasías. Ese sujeto somos cada uno de nosotros. Lo que se juega al leer es la forma que ese texto permite que nos construyamos. Las condiciones de posibilidad que se despliegan para que hagamos un ejercicio de libertad. Por eso la lectura es un espacio de goce: en ella asistimos al descubrir de una potencia. Frente a la presunta naturalidad de la experiencia, la sensibilidad filológica permite educarse en una suerte de arqueología: desentierra los motivos, tópicos y esquemas retóricos que laten en el sustrato de vivencias que parecen naturales; permite descubrir el hilo narrativo de pensamientos que son, al tiempo, sentires.

En septiembre de 2009 he elegido a Mariátegui para cerrar el curso que he llevado junto a mis alumnos:

Escribe Luis Araquistáin que “el espíritu conservador, en su forma más desinteresada, cuando no nace de un bajo egoísmo, sino del temor a lo desconocido e incierto, es en el fondo falta de imaginación”. Ser revolucionario o renovador es, desde este

elaborado por Margit Frenk en su adaptación de Johannes Pfeiffer, *La poesía*, México, FCE, 1959.

³ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 42.

punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y para aceptarla. Este caso es, naturalmente, el del conservador puro, porque la actitud del conservador práctico, que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, sin duda, una génesis diferente.⁴

Hablamos de las ideas que el texto teje, poco a poco; del despliegue del pensamiento de Mariátegui. Porque a lo que asistimos no es sólo a la enumeración sistemática de un pensamiento ya pensado, sino sobre todo a un espectáculo en que se despliega, públicamente, el ejercicio de un pensar: un filosofar, para decirlo con palabras que Horacio Cerutti Guldberg tomó de José Gaos.⁵ El texto que leemos es un ensayo, y la primera experiencia que tenemos es la experiencia de una voz: un cierto nivel de calidez, un ritmo y una entonación. A través de ellos, el yo que Mariátegui inventa de sí mismo emerge ante nosotros como una *presencia* e invita a entablar con nosotros una relación afectiva: “heme aquí”. El pensamiento se despliega como una vivencia: la relación que el ensayo construye no va de un concepto a otro concepto, sino de un sujeto a otro sujeto, de una presencia que se abre a la vivencia que otra presencia comparte.

Mariátegui no nos dice de una vez a dónde va, pero nos invita a participar de un proceso. Con sus palabras va construyendo una experiencia para que lo acompañemos. Para reconstruir dicha experiencia puede ser útil recordar las reflexiones de la filósofa costarricense Vera Yamuni sobre la necesidad de construir una fenomenología de la expresión, reflexiones que comparten un clima de época con el desarro-

⁴ José Carlos Mariátegui, “La imaginación y el progreso”, en *Literatura y estética*, Mirla Alcibiades, ed., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006, p. 77.

⁵ Véase Horacio Cerutti Guldberg, *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su “modus operandi”*, México, Miguel Ángel Porrúa/UNAM, 2000, p. 34.

llo de la estilística española y latinoamericana.⁶ Les pido a mis alumnos que nos fijemos en los pequeños detalles de ese párrafo: sus palabras, su tono, la sintaxis sencilla. Les pregunto: ¿sienten que entendieron el texto?, y ellos dicen que sí: entendemos, pero no entendemos qué entendemos. El arte del comentario literario se asume, ante todo, como una arqueología de nuestra experiencia: es un esfuerzo de atención que reconstruye lo que no sabíamos que habíamos sentido, y traza el crecimiento secreto de sensaciones y asociaciones. Como dijo Emilio Lledó: pensar que pensamos; sentir que sentimos.⁷

Así, por ejemplo, aquí, la sensación de un *tono*. En el primer párrafo que acabamos de leer hay una leve sonrisa, que carga todo el texto que sigue de sentido del humor. Ella aparece, por ejemplo, en la distinción entre conservadores puros y conservadores prácticos, que está cargada de ironía, así como en el uso del “sin duda” al final de la última frase (“... porque la actitud del conservador práctico, que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, *sin duda*, una génesis diferente”).⁸

⁶ María del Rayo Ramírez Fierro, “Vera Yamuni: filósofa del pensamiento de lengua española”, *Pensares y Quehaceres* (México), núm. 3 (2006), pp. 19-29; Rafael Mondragón, “Nuestra filología, entre dos silencios (notas sobre la historia del saber filológico latinoamericano y sobre su responsabilidad ciudadana)”, en Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, coords., *La filología como ciencia de la vida*, México, Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 119-138, y “La sonrisa de Margit”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México), núm. 512 (agosto de 2013), p. 17.

⁷ Véase Emilio Lledó, *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Madrid, Taurus, 1998.

⁸ También es destacable el uso calculado de la ambigüedad, que puede enmarcarse en el juego entre alusión y elusión teorizado por Dámaso Alonso y recuperado parcialmente por Arturo Andrés Roig. En la cita de arriba, en lugar de hablar de los intereses de clase que condicionan la actitud de los conservadores prácticos, Mariátegui prefiere sólo decir que esa actitud tiene una génesis “diferente”. Todos sabemos a qué se refiere, pero él no considera necesario entrar en detalles. Así, un tema presupuesto en el imaginario social se realiza con mayor fuerza, paradójicamente, cuando no es señalado explícitamente.

La presencia del humor es uno de los muchos hilos que atraviesan la producción de Mariátegui, otorgándoles coherencia expresiva a textos de las etapas más diversas. Hay algo del trabajo de la crítica que se explica sin decirse en este uso del humor. Él carga de tensión las frases, que son engañosamente sencillas. Está presente desde las primeras crónicas de Juan Croniqueur, en una de las cuales el autor dibuja una máscara de sí mismo que hace uso de los tópicos mitológicos del modernismo.⁹ Se reconcentra hacia adentro en los textos publicados alrededor de 1914, cuando la sonrisa de Mariátegui se hace menos evidente, es decir, más propiamente irónica, lo que le da a su frase un nuevo vigor que deriva de dicha tensión interna.¹⁰ En textos tan notables como “Desperezo”, de 1916, ese humor tensado se vuelve ventana privilegiada para que Mariátegui comience a ensayar la crítica de la realidad social y política de su país. Y en la presentación de *La Razón*, de 1919, la máscara de sátiro regresa transfigurada: ahora el derecho a usar el humor se presenta al mismo tiempo que la voluntad de decir la verdad en un país donde la política se construye mintiendo.¹¹ La obra de Mariátegui adquiere coherencia interna por la persistencia de un conjunto

⁹ “No me pidáis nada serio, porque este sátiro de patas de chivo y cara peluda, sólo sabe reírse, reírse siempre con su risa alocada y sarcástica”, José Carlos Mariátegui, “Popularidad de Lerroux. El mitin de Jai Alai. Un poeta festivo”, en *Invitación a la vida heroica. Textos esenciales*, edición de Alberto Flores Galindo y Ricardo Portocarrero, 2ª ed., Lima, Fondo Editorial del Consejo del Perú, 2005, p. 6.

¹⁰ Por ejemplo, en el cuento “Juan Manuel”, incluido en *Invitación a la vida heroica*, pp. 14-17.

¹¹ “Nuestro propósito consiste en [...] decir siempre la verdad [...]. Nos proponemos efectuar esta labor con la mayor circunspección. Pero no queremos que nuestra circunspección sea una de esas circunspecciones cómicamente majestuosas y teatrales que aquí se estilan. Nuestro concepto de circunspección periodística es demasiado amplio e intelectual para que creamos, por ejemplo, que no se avenga con ella la nota humorística y recreativa, que debe sembrar de amenidad y frescura y preservar de frialdad y pesadez las columnas de un periódico de esta naturaleza”, J. C. Mariátegui, “Palabras preliminares. Nuestra posición en la prensa”, en *Invitación a la vida heroica*, pp. 121-122.

de preocupaciones e intereses, pero también por un estilo: una manera de pensar sonriendo, en la que se figura una ética y una estética. El párrafo recién citado tiene una sencillez engañosa, un arte que no quiere ser reconocido. Sus recursos quieren mantenerse invisibles. La llaneza de su tono nos hace partícipes, en pie de igualdad, de esa experiencia que se despliega. En la motivación —consciente o inconsciente— detrás de esa elección estilística no sólo se juega una especial relación entre estilo y pensamiento, entre ética y estética, sino también entre el pensamiento de Mariátegui y el espacio público en que se inserta esa palabra, entonces y ahora.

Esa dimensión ética y estética del pensar que deviene texto explica también algo sorprendente: en septiembre de 2009, casi cien años después de la aparición de este texto, un profesor y un grupo de estudiantes tienen la sensación de un rostro que emerge de un pedazo de papel, una voz que se construye al presentarse ante nosotros. Ese alguien existía antes de abrir el libro —su *nombre* es José Carlos Mariátegui—, pero también es una figura de la enunciación cuyos gestos conocemos sólo porque hemos leído esa página.¹² Con ello quiero decir que el trabajo intelectual de dirigirse a otro por medio de palabras incluye también la escenificación de un pensar, la construcción de una figura autoral, el despliegue de una experiencia y la propuesta de un espacio ético que permite cierta forma de relación con una comunidad de lectura.

POÉTICA Y POLÍTICA DE LA ALUSIÓN

Leemos en voz alta otra vez. Pero ahora avanzamos un poco:

Escribe Luis Araquistáin que “el espíritu conservador, en su forma más desinteresada, cuando no nace de un bajo egoísmo, sino

¹² Es la dialéctica entre el “yo” y el “nombre” pensada por Liliana Weinberg en *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, FCE, 2001.

del temor a lo desconocido e incierto, es en el fondo falta de imaginación”. Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y para aceptarla. Este caso es, naturalmente, el del conservador puro, porque la actitud del conservador práctico, que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, sin duda, una génesis diferente.

El tradicionalismo, el conservatismo, quedan así definidos como una simple limitación espiritual. El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es. El progreso de la humanidad, por consiguiente, se cumple malgrado el tradicionalismo y a pesar del conservadorismo.

Hace varios años que Oscar Wilde, en su original ensayo *El alma humana bajo el socialismo*, dijo que “progresar es realizar utopías”. Pensando análogamente a Wilde, Luis Araquistáin agrega que “sin imaginación no hay progreso de ninguna especie”. Y en verdad, el progreso no sería posible si la imaginación humana sufriera de repente un colapso.¹³

Éste es el primer párrafo de “La imaginación y el progreso”, un ensayo publicado en diciembre de 1924 en la revista *Mundial*. El pensar que se despliega en el texto —que habita el tiempo—, es, al mismo tiempo, un pensar que acontece en la historia, tiempo del mundo que vive en el tiempo del texto. “La imaginación y el progreso” forma parte del conjunto que Mariátegui comenzó a publicar en *Mundial* pocos meses después de la amputación de su pierna. El director de la revista, el periodista Andrés A. Aramburú, le ofreció a José Carlos escribir regularmente en la misma. Este ofrecimiento se enmarca en un conjunto de gestos de otros periodistas y amigos que intentaron ayudar al autor por la difícil situación económica a la que había quedado reducido después de los

¹³ José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, pp. 77-78.

elevados gastos de su hospitalización.¹⁴ Sabemos por los testimonios de su esposa y sus amigos que por aquellas épocas Mariátegui tuvo que luchar contra la tristeza. Ello explica algo de una transformación del *nombre* de Mariátegui en el *yo* (textual) de Mariátegui por medio de una serie de estrategias de figuración y refiguración que, en este caso, pasan por la construcción de un tono que no sólo es irónico: en él hay también alegría. La sonrisa de Mariátegui abre una posibilidad de pensar temas políticos y filosóficos desde un lugar productivo. El primer artículo de Mariátegui en *Mundial* apareció el 26 de septiembre de 1924. Este texto que leemos se publicó en diciembre, pero más adelante hará referencia a un conjunto de sucesos ocurridos varias semanas antes: proyecta imaginariamente un tono alegre, esperanzado, hacia aquellos meses aciagos en que el periodista y pensador decidió redoblar sus esfuerzos para escribir.

Los párrafos recién citados están cargados de tensiones. Una de ellas proviene de un recurso desplegado al inicio del primer párrafo: la alusión. Les pregunto a mis alumnos si saben quién es Oscar Wilde, y ellos responden que sí, que a ese autor lo conocen. Es algo más o menos natural en una carrera de literatura. Ello probablemente reproduce las reacciones de una parte de la comunidad congregada en torno a Mariátegui, que conoce el nombre de ese autor por sus incursiones en la bohemia literaria de Abraham Valdelomar: para ellos Wilde es una especie de autor-emblema que simboliza una particular manera de concebir las relaciones entre el arte y la vida. La alusión hace emerger el sentido común de los grupos sociales ligados afectivamente a sus

¹⁴ Véase Servais Thissen, *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo*, Lima, Horizonte, 2017, pp. 308-311 (sobre las muestras de solidaridad hacia Mariátegui) y 314-315 (sobre *Mundial*). Este reciente libro de Servais Thissen actualiza las clásicas investigaciones sobre la vida de Mariátegui elaboradas por Guillermo Rouillón, y será imprescindible para futuros investigadores de la obra del Amauta.

palabras: es un recurso que ayuda a construir una forma de *afiliación*, una suerte de comunidad imaginada que no se corresponde mecánicamente con la clase social, la etnia o la región en que nació Mariátegui.¹⁵

Gracias a la alusión, Mariátegui, en cuanto sujeto biológico, deviene sujeto social: la red de afiliaciones que emergen a partir de las alusiones en el texto ayudan a la voz ensayística a construir una posición sobre la realidad; el yo textual del ensayo adquiere dimensión crítica, al tiempo que proyecta una realidad textual. Para otros lectores de la época, esta alusión a Wilde, junto a otras que la seguirán, conecta el ensayo de Mariátegui con la serie dedicada al arte moderno que el autor había comenzado a publicar a comienzos de 1924 en *Varietades*, y que fue interrumpida por la crisis de su salud.¹⁶ Les pregunto a mis alumnos si sabían que Wilde era autor de ese libro “original” llamado *El alma humana bajo el socialismo*. Ellos dicen que no. Les digo que el texto está sonriendo. En el uso de la palabra “original” hay sentido del humor. Las tensiones creadas por la alusión a Oscar Wilde van ayudando a tramar progresivamente una poética de la sorpresa. Ella reúne a comunidades acostumbradas a observarse como distintas entre sí, y reconstruye su sentido común: lo que parecía conocido comienza a revelar un rostro nuevo; la comunidad imaginada en las estrategias de alusión y afiliación no es idéntica en términos mecánicos a la comunidad que existía antes de entrar a la lectura de este ensayo.

¹⁵ Sobre la relación de Mariátegui con la bohemia de Valdelomar, véase Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, caps. II y III. Sobre la noción de “afiliación”, véase Edward W. Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Debate, 2004.

¹⁶ Véase Servais Thissen, *op. cit.*, pp. 294-295, con un recuento de algunas de las obras elegidas por Mariátegui para ilustrar estos artículos, así como el excelente análisis de los mismos por parte de Álvaro Campuzano Arteta, *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

Porque además de la comunidad reunida en torno a Oscar Wilde, hay otra comunidad cuyo autor-emblema es citado desde la primera frase del ensayo. El texto se inicia así, a la mitad de la nada, ofreciéndonos cierta frase interesante de Luis Araquistáin que convoca a una comunidad diferente, la de los jóvenes intelectuales que en torno de 1918 comenzaron a definir una cierta orientación hacia el socialismo. Cuando publicó este texto, Mariátegui llevaba poco más de un año de haber regresado al país, e iniciaba los trabajos para darle a dicho socialismo una orientación revolucionaria. Araquistáin era el autor emblemático de los primeros miembros de la generación de Mariátegui que iniciaron dicha transformación: la revista *Nuestra Época*, que Mariátegui fundó junto a César Falcón y Félix del Valle, estaba inspirada en el modelo de *España*, revista de Araquistáin que agrupaba a la generación del 98. El mismo Mariátegui había entrado a su primera polémica pública gracias a un artículo aparecido en el primer número de *Nuestra Época*, que hacía una crítica de la posición que los militares debían mantener en la república: las opiniones polémicas de aquel artículo estaban introducidas, justamente, con una cita de Araquistáin.¹⁷ Estas son algunas de las cosas que pudieron ser recordadas por algunos de los lectores de 1923.

Así pues, las palabras no sólo hacen emerger otras palabras, sino también sus contextos. El Mariátegui de 1924 recuerda el gesto del de 1918. El trenzado de las citas de Wilde y Araquistáin desordena el sentido común de las comunidades interpeladas por estas alusiones. A los preocupados por la política en clave socialista les parecerá natural prestar atención a Araquistáin, pero no a Wilde; preocuparse de la

¹⁷ Fernanda Beigel, "La presencia de *España* (1915-1924) en la primera revista de Mariátegui", en *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 73-83 (las pp. 77-78 tienen un sugerente tratamiento de la polémica sobre el ejército).

transformación de la realidad, pero no de la imaginación. Para ellos, el texto inicia dándole la voz a un autor que se supone conocido y que de pronto dice algo interesante y sorprendente. Luego da la voz a otro autor, presuntamente diferente, que expone algo parecido a lo que dijo el primero: “Hace varios años que Oscar Wilde [...] dijo que ‘progresar es realizar utopías’. Pensando análogamente a Wilde, Luis Araquistáin agrega que ‘sin imaginación no hay progreso de ninguna especie’”. La voz sonriente de Mariátegui teje las citas, añadiendo una detrás de la otra, y al mismo tiempo teje saberes que parecerían pertenecer a campos distintos, intereses que parecían pertenecer a comunidades separadas entre sí: en una frase deslumbrante nos encontramos sin querer a los amantes de Wilde y a los amantes de Araquistáin, la imaginación política con la imaginación estética. El mundo de la gente que sueña el mundo roza los dedos del mundo de aquellos que quieren transformarlo.

Así, el gesto del pensar de Mariátegui, su poética, lleva implícita una política: al mismo tiempo que nos muestra el ejercicio de un pensar, la voz del texto *hace* algo respecto de una forma de organización del sentido, incide en la manera en que distintas comunidades se conciben a sí mismas. Les digo a mis alumnos de 2009 que Mariátegui se ha burlado sutilmente de nosotros, los que creíamos que soñar el mundo no tenía nada que ver con transformarlo. También se está burlando de los otros, los que creían que transformar el mundo no tenía nada que ver con soñar... La tristeza ligada a un cierto contexto de enunciación deviene alegría en cuanto tono y estrategia de reflexión. La voz sonriente de Mariátegui avanza por el texto, y nos muestra que Wilde y Araquistáin participan en realidad de un mismo proyecto histórico, que es el magno acto imaginativo del proyecto socialista. Nos ha enseñado que no conocíamos la tradición que creíamos nuestra, y nos ha invitado amablemente a acercarnos a lo que pensábamos ajeno. Y todo eso lo hizo

con palabras. Porque nunca conocimos a Mariátegui. Sólo estamos frente a una hoja de papel, y casi ha pasado un siglo desde que fue publicado ese texto.

LA IMAGINACIÓN COMO EXPERIENCIA DEL TIEMPO
Y APERTURA A LA PRAXIS HISTÓRICA

Entonces les pido que sigamos leyendo en voz alta. Como si diéramos vuelta en espiral, regresamos al inicio del ensayo saboreando cada palabra lentamente, al tiempo que avanzamos un poco:

Escribe Luis Araquistáin que “el espíritu conservador, en su forma más desinteresada, cuando no nace de un bajo egoísmo, sino del temor a lo desconocido e incierto, es en el fondo falta de imaginación”. Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y para aceptarla. Este caso es, naturalmente, el del conservador puro, porque la actitud del conservador práctico, que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, sin duda, una génesis diferente.

El tradicionalismo, el conservatismo, quedan así definidos como una simple limitación espiritual. El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es. El progreso de la humanidad, por consiguiente, se cumple malgrado al tradicionalismo y a pesar del conservadorismo.

Hace varios años que Oscar Wilde, en su original ensayo *El alma humana bajo el socialismo*, dijo que “progresar es realizar utopías”. Pensando análogamente a Wilde, Luis Araquistáin agrega que “sin imaginación no hay progreso de ninguna especie”. Y en verdad, el progreso no sería posible si la imaginación humana sufriera de repente un colapso.

La historia les da siempre razón a los hombres imaginativos. En la América del Sur, por ejemplo, acabamos de conmemorar la figura y la obra de los animadores y conductores de la Revolución de la Independencia. Estos hombres nos parecen, fundadamente, geniales. ¿Pero cuál es la primera condición de la genialidad? Es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación. Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo.

Trabajaron por crear una realidad nueva. Bolívar tuvo sueños futuristas. Pensó en una confederación de estados indo-españoles. Sin este ideal, es probable que Bolívar no hubiese venido a combatir por nuestra independencia. La suerte de la independencia del Perú ha dependido, por ende, en gran parte, de la aptitud imaginativa del Libertador. Al celebrar el centenario de una victoria de Ayacucho se celebra, realmente, el centenario de una victoria de la imaginación. La realidad sensible, la realidad evidente, en los tiempos de la Revolución de Independencia, no era, por cierto, republicana ni nacionalista. La benemerecencia de los libertadores consiste en haber visto una realidad potencial, una realidad superior, una realidad imaginaria.¹⁸

Mariátegui teje saberes distintos, que vienen del campo del arte y de la militancia política. También teje vínculos entre varias comunidades, que se consideraban dueñas de esos saberes. Al mismo tiempo va enunciando una tesis que se construye temporalmente. Ella habla de la fuerza de la imaginación. Esa palabra, “imaginación”, deja de pertenecer sólo al léxico de la estética, y se vuelve una clave interpretativa para comprender la historia en cuanto realización humana. El arte auténtico —la auténtica apuesta—, es el arte de la vida compartida.¹⁹ Una vez más, un tema de la época deca-

¹⁸ José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁹ A diferencia de lo que había escrito en la presentación de *Nuestra Época*, cuando Mariátegui había reivindicado la autonomía de las esferas del arte y la política, desde 1923 el autor peruano trabaja en una concepción que lucha contra la separación entre el arte y la política. Es mérito de Antonio

dentista del autor (el del arte de la propia vida) regresa, en alusión delicada, al presente.

A través de esa clave, Mariátegui se apropia de un conjunto de palabras que le pertenecía a otra comunidad, que no es ni la comunidad de los militantes ni la comunidad de los artistas: de la misma manera que las referencias a Bolívar y “la Revolución de Independencia”, las palabras “conservatismo” y “tradicionalismo” son típicas del mundo de la gran política latinoamericana. A lo largo de 1924, el gobierno de Augusto B. Leguía realizó celebraciones y cubrió la ciudad de monumentos para conmemorar el centenario de la batalla de Ayacucho. De esa manera se profundizó en una política de invención de tradiciones a través del ritual público, la celebración y la rememoración que había tenido un primer momento fundamental en 1921, durante las celebraciones del centenario de la proclamación de la independencia. El tema fue discutido a profundidad en *Mundial*, en 1921 y 1924, y a él alude Mariátegui en el texto de diciembre que estamos comentando.²⁰

Pero las palabras “conservatismo” y “tradicionalismo” son típicas también de un género literario, que es el de la historia política elaborada por las élites. En él, los procesos independentistas que llevaron a la fundación de nuestros

Melis el haber señalado la importancia fundamental de este tema que, como ha señalado Fernanda Beigel, abrió la puerta para la discusión del vanguardismo de Mariátegui. Véase Carlos Arroyo Reyes, “La parábola mariateguiana de Antonio Melis”, *Cuadernos Americanos*, vol. III, núm. 81 (2000), pp. 144-168, y Fernanda Beigel, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 97.

²⁰ Véase Carlota Casalino Sen, “Centenario de la Independencia y el próximo Bicentenario: diálogo entre los Próceres de la nación, la ‘Patria Nueva’ y el proyecto de comunidad cívica en el Perú”, *Investigaciones Sociales*, año X, núm. 17 (2006), pp. 285-309, así como José Antonio Chaupi Torres, “Patria y nación: Leguía durante el centenario de la Batalla de Ayacucho”, *Investigaciones Sociales*, vol. XIX, núm. 34 (2005), pp. 131-141, que además contempla un análisis de los debates sobre estas celebraciones en las revistas *Variaciones* y *Mundial*.

Estados nacionales habían sido reducidos a la lucha entre el “conservatismo” y el “liberalismo”, grupos que encarnan fuerzas históricas (la “tradicición” y el “progreso”) y que, al tiempo, explican de cierta forma el presente y sus crisis (por ejemplo, culpando a grupos retardatarios de asuntos como las divisiones interétnicas e interclasistas, que, en la mirada de algunos intelectuales, fueron responsables de que Perú perdiera la guerra con Chile).²¹

El uso que hace Mariátegui de estas palabras altera levemente su sentido, y en esa leve alteración emergen los contornos de su reflexión sobre la imaginación como fuerza de la historia. La apropiación es, en realidad, expropiación: Mariátegui reivindica su derecho a usar ciertas palabras que parecían tener dueño. A través de él, las recibimos nosotros. Y volvemos a leer: “el tradicionalismo, el conservatismo, quedan así definidos como una simple limitación espiritual. El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es”.

El problema filosófico que se juega en esas líneas es que la “vida”, lo real de la realidad, no puede reducirse a lo que esa realidad ya es: nos hemos acostumbrado a vivir la vida como si ella fuera algo ya dado; pero la vida es algo en devenir constante, que no es de una vez, sino que va siendo. Lo real de la realidad es también lo que en ese momento de la realidad puede palpase como posible: lo que en cierto momento histórico se puede hacer imaginable. Este cambio de registro en el texto se corresponde con un enriquecimiento del campo léxico desde el cual se articula el ensayo. Casi sin que el lector se dé cuenta aparece la “utopía”, una palabra nueva en el contexto de este ensayo con la cual el

²¹ Véanse los comentarios de G. Antonio Espinoza sobre la formación del nacionalismo educativo peruano en su obra *Education and the State in Modern Peru. Primary Education in Lima, 1821-c.1921*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 69-75.

campo léxico de la “imaginación” se enriquece y adquiere dimensión histórica.

Hay probablemente otro texto aludido en este texto, que se relaciona con 1924, pues en dicho tiempo la difusión de ese texto estaba transformando las discusiones del marxismo heterodoxo: “El defecto fundamental de todo el materialismo anterior —incluido el de Feuerbach— es que sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de *objeto* o de *contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana*, no como *práctica*, no de un modo subjetivo”. Se trata de las “Tesis sobre Feuerbach” de Marx, que comenzaron a conocerse desde finales del siglo XIX gracias a la edición de Engels de 1888.²² Iván Illich habló de cómo, en la tradición medieval, los incipits son como acordes que convocan a toda una tradición intelectual.²³ Y hay algo de acorde en este texto, que puede ponerse de manifiesto si se leen alternativamente frases de Mariátegui y frases de las *Tesis sobre Feuerbach*: “El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es”, pudiera hacer resonar “el defecto fundamental de todo el materialismo anterior —incluido el de Feuerbach— es que sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, no como práctica, no de un modo subjetivo”. Los textos se parecen, y al mismo tiempo son distintos. Las palabras se traslapan: es como si uno tradujera al otro. La “vida” se desdobra en “las cosas, la realidad, la sensoriedad”. “*Concebir*

²² “Tesis sobre Feuerbach”, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, t. I, p. 7. Engels publicó este texto como apéndice a su libro *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. En 1928, Riazánov publicaría su edición del texto original de Marx, que difiere ligeramente del publicado por Engels, que es el que pudo conocer Mariátegui. Sobre la historia de este texto véase Bolívar Echeverría, *El materialismo de Marx. Discurso crítico y revolución*, México, Ítaca, 2011, p. 11, n. 1.

²³ Véase *En el viñedo del texto*, México, FCE, 2002, cap. I.

las cosas” se vuelve “*imaginar* la vida”; concebirlas “bajo la forma de objeto o de contemplación” es similar a imaginar la vida sólo “como fue” y “como es”, no como podría ser. A través de este juego posible emerge una traducción fuera de lo común: “conservatismo” y “tradicionalismo” adolecen de los mismos defectos que “todo el materialismo anterior”.

La imaginación es la capacidad para vivir la “vida” en cuanto historia, es decir, en cuanto algo que deviene continuamente y en cuyo devenir estamos implicados. Y, como dice Mariátegui, “el progreso de la humanidad, por consiguiente, se cumple malgrado al tradicionalismo y a pesar del conservadorismo”. La capacidad para experimentar la “vida” en cuanto devenir es correlativa de la capacidad para descubrir que somos capaces de incidir en el devenir de la realidad, de volvernos sujetos de nuestra historia. Ello quiere decir que nada está dado de antemano, y por eso la transformación del mundo es una posibilidad siempre abierta. De esa manera, la imaginación, en cuanto clave interpretativa, trae al ensayo que estamos leyendo en voz alta el problema de la responsabilidad del ser humano en la construcción de su mundo y la afirmación implícita de que un mundo más justo es posible.

Pensar significa también cargar de nuevos significados las palabras de una comunidad. Con palabras cuidadosamente resignificadas como “imaginación” y “utopía”, Mariátegui construye un vocabulario filosófico propio para ir trabajando este problema. Al mismo tiempo, los textos a los que alude Mariátegui llevan su propio vocabulario, que se inserta en el vocabulario del texto y enriquece su problemática. Militancia y arte no están tan separados como creeríamos, porque ambas participan de la imaginación; a través de la imaginación podemos comprender que el trabajo artístico es una forma de militancia, de la misma manera en que la militancia es una práctica estética. Pero el hecho de que ambas participen de la imaginación quiere decir que ambas son actividades en donde el mundo vivido se abre crítica-

mente: puede experimentarse como proceso en devenir y convertirse en objeto de la acción de un sujeto que toma las riendas de su destino para producirse a sí mismo al tiempo que transforma su historia; un sujeto que deja de creer que la realidad es sólo lo que ella ha sido; deja de creer, por ejemplo, que lo más natural para él es ser pobre y vivir en un mundo de explotadores y explotados.

Entonces les digo a mis alumnos que hay otro texto de 1845 que probablemente (aquí sólo se trata de probabilidades) está siendo aludido. Se trata de la tercera sección del capítulo primero de *La ideología alemana*. En él, Marx y Engels dicen que la clase dominante de cada sociedad no sólo ejerce su poder a través del dominio material, sino también a través del monopolio del “poder espiritual”: imponiendo una imagen de lo que la realidad es y también de lo que podría ser.²⁴ Por eso “el tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue” y “el conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es”. El dominio de la clase en el poder no sólo depende de la violencia. También tiene que ver con la imposición de una forma de experimentar el mundo que convence a los dominados de la imposibilidad de vivir de otra manera: una clausura del futuro. La invitación a ser imaginativo es, en Mariátegui, una invitación a recuperar ese futuro arrebatado por la experiencia de dominación. Ello equivale a una invitación a descubrir en cada instante vivido las posibilidades reales de transformación del mundo.

UNA PROCLAMA: IMAGINAR EL FUTURO

Es septiembre de 2009. En México y buena parte de nuestra América estamos a punto de conmemorar el bicentenario de

²⁴ Marx y Engels, “Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista”, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, t. I, pp. 45-48.

las revoluciones de independencia. Casi para cerrar, aludo a un texto conocido por todos nosotros: un poema de José Emilio Pacheco que sirve para cerrar el círculo entre el pasado y el presente:

Alta traición

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daña la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques de pinos,
fortalezas,
una ciudad deshecha,
gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
—y tres o cuatro ríos.²⁵

Les pregunto a mis estudiantes si ellos se emocionan al escuchar el himno nacional, si se sintieron convocados en aquellas fastuosas celebraciones. Estoy seguro de que me dirán que no, porque yo tampoco me sentí convocado. Creo que hace un siglo pasó algo parecido. El 9 de diciembre de 1924 se celebró en Perú el centenario de la Batalla de Ayacucho. Tres días después, Mariátegui publicó “La imaginación y el progreso”. El texto que leemos es un contramаниfiesto. Trabajadores de la cultura y luchadores sociales nos hemos acostumbrado a que esa imposición de la imagen del mundo realizada por las clases dominantes vaya de la mano de la expropiación de nuestra capacidad de imaginar el pa-

²⁵ José Emilio Pacheco, “Alta traición”, en *La fábula del tiempo. Antología poética*, México, Era, 2005, p. 40.

sado. Por eso Mariátegui dice en otro lado que “quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado”.²⁶ Nos sentimos ajenos respecto de la historia en la misma medida en que nos sentimos impotentes respecto de nuestro futuro.

Por eso las palabras de Mariátegui deben leerse con humor esperanzado: “En la América del Sur, *por ejemplo*, acabamos de conmemorar la figura y la obra de los animadores y conductores de la Revolución de la Independencia”. Ese “por ejemplo”, ¿no introduce un falso tono dubitativo, que refuerza la leve ironía que llevaba el texto? “Estos hombres nos parecen, *fundadamente*, geniales”. Hace un siglo, igual que ahora, muchos militantes y trabajadores del arte no se sintieron convocados por la conmemoración de la Independencia; muchos de ellos quizá no habrían asentido ante ese adverbio “fundadamente”, que sí habría provocado el asentimiento enérgico de aquellos acostumbrados a los discursos nacionalistas de la república aristocrática. “¿Pero cuál es la primera condición de la genialidad? Es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación. Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo”. Y las razones de esa genialidad le arrebatan la Revolución de Independencia a los conservadores, y nos recuerdan lo que ya habíamos olvidado: que los libertadores “trabajaron por crear una realidad nueva”. En un golpe de humor, Mariátegui dice que “Bolívar tuvo sueños futuristas”, como si el Libertador fuera un poeta de la vanguardia rusa o italiana; un integrante de los movimientos que Mariátegui había comenzado a comentar en *Variedades* a principios de ese año.

¿Cuántas formas de hacer política con presunta voluntad de transformación son en realidad infecundas justamente

²⁶ José Carlos Mariátegui, “Heterodoxia de la tradición”, en *Literatura y estética*, *op. cit.*, p. 116.

porque son poco imaginativas? ¿Qué hace falta para lograr la transformación de la realidad? ¿Qué podemos aprender del pasado? ¿Cómo fue posible esa transformación en tiempos que parecen improbables? En los últimos párrafos que citamos, Mariátegui pasa de la alabanza de la imaginación en cuanto facultad propiamente crítica del ser humano, que lo abre a la experiencia de la “vida” en cuanto historia y proceso, y le permite construirse como sujeto, a la pregunta por las formas históricas de imaginación que, en nuestra América, han permitido pensar la realidad en clave de posibilidad, de manera que sea posible actuar y transformarla. ¿Cómo sería una historia de nuestras ideas que se planteara a sí misma como una historia de esos modos históricos de imaginación, paralela de los modos históricos de transformación de la realidad?

Bolívar tuvo sueños futuristas. Pensó en una confederación de estados indo-españoles. Sin este ideal, es probable que Bolívar no hubiese venido a combatir por nuestra independencia. La suerte de la independencia del Perú ha dependido, por ende, en gran parte, de la aptitud imaginativa del Libertador. Al celebrar el centenario de una victoria de Ayacucho se celebra, realmente, el centenario de una victoria de la imaginación. La realidad sensible, la realidad evidente, en los tiempos de la Revolución de Independencia, no era, por cierto, republicana ni nacionalista. La benemerencia de los libertadores consiste en haber visto una realidad potencial, una realidad superior, una realidad imaginaria.

A partir de este último párrafo, el texto cambia de tono: se vuelve contundente. Deja de sentirse como un artículo. Parece más bien que estuviéramos leyendo una proclama. Frente a las visiones teleológicas del proceso histórico, que en nombre de las presuntas leyes del progreso objetivo de la historia dicen hoy que no es posible la transformación radical de nuestro mundo, Mariátegui recuerda que la realidad “sensible” y “evidente” de los tiempos de los libertadores tampoco parecía darles la razón, “no era, *por cierto*, republicana ni naciona-

lista”. Pero la realidad es más que lo que de ella podemos ver. Al reivindicar la capacidad de la imaginación para intuir la “realidad potencial” que late en cada momento histórico, Mariátegui también reivindica la capacidad de los sujetos para cambiar la historia a pesar de esas presuntas leyes. Así emerge en este texto un tema que atraviesa toda la obra de Mariátegui: el voluntarismo que pone el acento en la responsabilidad de cada sujeto en la construcción de su historia, paralelo de la invitación a vivir la vida como si fuera una aventura.

Ese tono de proclama es evidente en la adopción del modo declarativo (“...esta es la historia...”); en el uso contundente de adverbios (“...el progreso ha sido realizado *siempre*...”), adjetivos (“...de *todos* los grandes acontecimientos...”) y pronombres (“...a *nadie* le parecen grandes...”). Mariátegui se dirige a nosotros, sus lectores situados en el presente de la enunciación, y nos urge a actuar y tomar la palabra.

Esta es la historia de todos los grandes acontecimientos humanos. El progreso ha sido realizado siempre por los imaginativos. La posteridad ha aceptado, invariablemente, su obra. El conservatismo de una época, en una época posterior, no tiene nunca más defensores o prosélitos que unos cuantos románticos y unos cuantos extravagantes. La humanidad, con raras excepciones, estima y estudia a los hombres de la revolución francesa mucho más que a los de la monarquía y la feudalidad entonces abatida. Luis XVI y María Antonieta le parecen a mucha gente, sobre todo, desgraciados. A nadie le parecen grandes.²⁷

PARA NO CERRAR: POTENCIAS DE LA “ENTRAÑA
OBSCURA DE LA HISTORIA”

Inmediatamente, Mariátegui abandona el tono contundente; recupera el sentido del humor y regresa al tono coloquial anterior:

²⁷ José Carlos Mariátegui, “La imaginación y el progreso”, pp. 78-79.

De otro lado, la imaginación, generalmente, es menos libre y menos arbitraria de lo que se supone. La pobre ha sido muy difamada y deformada. Algunos la creen más o menos loca; otros la juzgan ilimitada y hasta infinita. En realidad la imaginación es asaz modesta. Como todas las cosas humanas, la imaginación tiene también sus confines. En todos los hombres, en los más geniales como en los más idiotas, se encuentra condicionada por circunstancias de tiempo y espacio. El espíritu humano reacciona contra la realidad contingente. Pero precisamente cuando reacciona contra la realidad es cuando tal vez depende más de ella. Pugna por modificar lo que vé [*sic*] y lo que siente; no lo que ignora. Luego, sólo son válidas aquellas utopías que se podrían llamar realistas. Aquellas utopías que nacen de la entraña misma de la realidad. Jorge Simmel escribía una vez que una sociedad colectivista se mueve hacia ideales individualistas y que, inversamente, una sociedad individualista se mueve hacia ideales socialistas. La filosofía hegeliana explica la fuerza creadora del ideal como una consecuencia, al mismo tiempo, de la resistencia y del estímulo que éste encuentra en la realidad. Podría decirse que el hombre no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando, en la entraña obscura de la historia.²⁸

La “entraña oscura de la historia” es una metáfora de enorme potencia. Ayuda a pensar esa concepción antiteleológica del tiempo en donde las revoluciones son resultado de eventos que pasan inadvertidos pero se quedan madurando para después emerger en momentos inesperados. Hay algo de calidez en ese espacio oscuro donde se guardan las vísceras y otros órganos necesarios para el mantenimiento de la vida. Al mismo tiempo, la entraña es el lugar en donde madura la vida antes de darse a luz. En ella se guardan las cosas entrañables. Mariátegui compara la entraña de los seres humanos con la tierra en que las semillas germinan. Lo más real de la realidad no es, pues, únicamente aquello

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

de la realidad que vemos, sino también aquello que presentimos porque está germinando. La imaginación es una facultad que permite presentir aquello que el proceso histórico vuelve posible en cada momento. En realidad, la imaginación es constitutiva del ser humano en cuanto ser histórico. Mariátegui pone de cabeza un dogma del marxismo dogmático: el ser humano sólo puede imaginar lo que su circunstancia le permite, pero esa imaginación no reproduce mecánicamente lo dado por esa circunstancia, sino que lleva a preguntar por las condiciones inéditas de posibilidad que permiten que el presente se abra hacia el futuro.²⁹ Así también, la rígida separación entre “socialismo utópico” y “socialismo científico”, levantada como bandera de guerra en los textos polémicos de Engels, queda desarticulada en la rica concepción de “utopías realistas” formulada casi al final de este ensayo.

Las palabras con las que Mariátegui se despide de su público también están llenas de sentido del humor. Es casi el final de la clase, y ya no tenemos tiempo de comentarlas junto al grupo. Ellas dejan en el aire la sonrisa del autor, y nos permiten irnos a casa esperanzados. Se quedan germinando entre nosotros. ¿Quién sabe qué provocarán?

Esta tesis sobre la imaginación, el conservatismo y el progreso, podría conducirnos a conclusiones muy interesantes y originales. A conclusiones que nos moverían, por ejemplo, a no clasi-

²⁹ La filosofía de la historia que Mariátegui articula en este texto, y que continúa desarrollando en otros textos de la época (como “Heterodoxia de la tradición” y “Reivindicación de Jorge Manrique”), tiene puntos de contacto con la que poco después desarrollaría Ernst Bloch, que pueden explicarse por una “afinidad electiva” producto de la inserción de ambos pensadores en el universo discursivo abierto por la revolución rusa, el clima intelectual de la vanguardia estético-política y el descubrimiento paralelo de los textos del joven Marx que ponen el acento en el sujeto, la praxis y la historia. Por falta de espacio aquí no podemos desarrollar esos puntos de contacto a detalle. Véase Fernanda Beigel, *El itinerario y la brújula*, cap. II.

ficar más a los hombres como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación. Distinguiéndolos así, cometeríamos tal vez la injusticia de halagar demasiado la vanidad de los revolucionarios y de ofender un poco la vanidad, al fin y al cabo respetable, de los conservadores. Además, a las inteligencias universitarias y metódicas, la nueva clasificación les parecería bastante arbitraria, bastante insólita. Pero, evidentemente, resulta muy monótono clasificar y calificar siempre a los hombres de la misma manera. Y, sobre todo, si la humanidad no les ha encontrado todavía un nuevo nombre a los conservadores y a los revolucionarios, es también, indudablemente, por falta de imaginación.³⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO REYES, CARLOS, “La parábola mariateguiana de Antonio Melis”, *Cuadernos Americanos*, vol. III, núm. 81 (2000), pp. 144-168.
- BEIGEL, FERNANDA, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- , *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- BERNABÉ, MÓNICA, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.
- CAMPUZANO ARTETA, ÁLVARO, *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- CASALINO SEN, CARLOTA, “Centenario de la Independencia y el próximo Bicentenario: diálogo entre los Próceres de

³⁰ “La imaginación y el progreso”, pp. 80-81.

- la nación, la 'Patria Nueva' y el proyecto de comunidad cívica en el Perú", *Investigaciones Sociales*, año X, núm. 17 (2006), pp. 285-309.
- CHAUPI TORRES, JOSÉ ANTONIO, "Patria y nación: Leguía durante el centenario de la Batalla de Ayacucho", *Investigaciones Sociales*, vol. XIX, núm. 34 (2005), pp. 131-141.
- CERUTTI GULDBERG, HORACIO, *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su "modus operandi"*, México, Miguel Ángel Porrúa-UNAM, 2000.
- DORRA, RAÚL, *La casa y el caracol*, Puebla, BUAP, 2005.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR, *El materialismo de Marx. Discurso crítico y revolución*, México, Ítaca, 2011.
- ESPINOZA, G. ANTONIO, *Education and the State in Modern Peru. Primary Education in Lima, 1821-c.1921*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2013.
- GAOS, JOSÉ, "El pensamiento hispano-americano. Notas para una interpretación histórico-filosófica", en *Obras completas*, t. VI, *Pensamiento de lengua española. Pensamiento español*, ed. Fernando Salmerón, México, UNAM, 1996, pp. 31-107.
- ILLICH, IVÁN, *En el viñedo del texto*, trad. de Marta I. González García, México, FCE, 2002.
- LIDA, RAIMUNDO, "Notas al casticismo de Rubén", en *De la literatura hispánica moderna*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 15-47.
- LLEDÓ, EMILIO, *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Madrid, Taurus, 1998.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, "Desperezo", en *Invitación a la vida heroica. Textos esenciales*, edición de Alberto Flores Galindo y Ricardo Portocarrero, 2ª ed., Lima, Fondo Editorial del Consejo del Perú, 2005, pp. 49-53.
- _____, "Heterodoxia de la tradición", en *Literatura y estética*, edición de Mirla Alcibíades, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006, pp. 114-117.
- _____, "Juan Manuel", en *Invitación a la vida heroica. Textos esenciales*, pp. 14-17.

- _____, “La imaginación y el progreso”, en *Literatura y estética*, pp. 77-81.
- _____, “Palabras preliminares. Nuestra posición en la prensa”, en *Invitación a la vida heroica*, pp. 120-122.
- _____, “Popularidad de Lerroux. El mitin de Jai Alai. Un poeta festivo”, en *Invitación a la vida heroica*, pp. 3-6.
- MARX, CARLOS, “Tesis sobre Feuerbach”, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, Progreso, Moscú, 1980, t. I, p. 7-10.
- MARX, CARLOS Y FEDERICO ENGELS, “Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista”, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, t. I, pp. 11-81.
- MONDRAGÓN, RAFAEL, “La sonrisa de Margit”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México), núm. 512 (agosto de 2013), p. 17.
- _____, “Nuestra filología, entre dos silencios (notas sobre la historia del saber filológico latinoamericano y sobre su responsabilidad ciudadana)”, en Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, coords., *La filología como ciencia de la vida*, México, Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 119-138.
- _____, “Para una teoría literaria de nuestros textos filosóficos. La dimensión estética del pensamiento latinoamericano según la obra de José Gaos”, *Francisco Bilbao y la caracterización de la prosa de ideas en nuestra América en el siglo XIX*, tesis de doctorado inédita para optar al grado de Doctor en Letras, México, FFYL-UNAM, 2013, pp. 37-57.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, *La fábula del tiempo. Antología poética*, México, Era, 2005.
- PFEIFFER, JOHANNES, *La poesía*, trad. de Margit Frenk, México, FCE, 1959.
- RAMÍREZ FIERRO, MARÍA DEL RAYO, “Vera Yamuni: filósofa del pensamiento de lengua española”, *Pensares y Quebaceres* (México), núm. 3 (2006), pp. 19-29.
- SAID, EDWARD W., *El mundo, el texto y el crítico*, 1a. edición en inglés 1983, trad. de Ricardo García Pérez, Madrid, Debate, 2004.

- THISSEN, SERVAIS, *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo*, Lima, Horizonte, 2017.
- WEINBERG, LILIANA, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, FCE, 2001.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Lectura y crítica*, trad. de Mariana Calcagno, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2001.

ENSAYO Y REPRESENTACIÓN

INDAGACIÓN DE LA METRÓPOLI.
LA BUENOS AIRES
DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA*

Adrián Gorelik

1. Todas las grandes ciudades producen ese género de literatura ensayística que aquí llamamos “indagación de la metrópoli”. Porque desde su misma formación, la gran ciudad moderna ha aparecido como un enigma mayor de la vida social, un artefacto sofisticado y complejo que revoluciona incesantemente las formas de relación, en la esfera pública tanto como en la privada, pero que al mismo tiempo es naturalizado casi de inmediato por la sociedad urbana, gracias a esa capacidad de la ciudad de plasmar las formas sociales en matrices espaciales de la cotidianeidad: calles y plazas, edificios, monumentos, convertidos entonces en indicios materiales de una dimensión simbólica de la vida moderna que la ciudad simultáneamente produce y encarna. Quizás ésta sea una de las razones por las cuales siempre apareció ante la imaginación social como un territorio denso y sobresignificado, poblado de claves que se ofrecen al desciframiento como la trama de una novela policial; un territorio que si por una parte es uno de los factores primordiales del des-

* Una primera versión reducida se publicó en portugués: “A Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada”, *Tempo Social. Revista de sociologia da USP* (São Paulo, Universidade de São Paulo), vol. 21, núm. 2 (noviembre de 2009), pp. 35-59.

encantamiento del mundo —el mundo mismo del desencantamiento realizado—, por otra parte, su fuerza simbólica, la textura cifrada de su espacio social, parecen producir un reencantamiento que azuza la interpretación.

Durante cierto tiempo relegado en el campo del pensamiento urbano, ese género de indagación ha sido revalorado en las últimas décadas en el marco de la importancia que ganó la dimensión cultural en el debate sobre la modernidad, identificando en las reflexiones sobre la metrópolis una de sus principales canteras, como muestra el renacido interés por una figura como Georg Simmel, posiblemente el primer autor que explotó conscientemente las afinidades entre un modo de *pensamiento figurado* como el que favorecía el ensayo, y una realidad material como la de la ciudad, pletórica de configuraciones simbólicas a través de las cuales interrogar los hechos sociales, convirtiéndose en un pivote fundamental entre el ensayo cultural y la teoría social.¹

Desde este punto de vista sería posible ver alternarse dos ciclos en las perspectivas de interrogación sobre la ciudad a lo largo del siglo XX: si los tres primeros cuartos del siglo el pensamiento urbano parece “avanzar” del ensayo cultural a la teoría socio-urbana (desde aquella extraordinaria lectura de Simmel que realizó la Escuela de Chicago en adelante, a través de combinaciones y recambios teóricos radicales que se desarrollaron en líneas muy diversas, tales como ecología urbana, antropología espacial, economía de la localización, etc., pero coincidentes todas en la aspiración a una sistematización científica creciente), por el contrario, en el último cuarto del siglo todo ese proceso parece haberse

¹ Tomo la expresión “pensamiento figurado” de Franco Rella, que siguió el hilo del mismo en la crítica, el arte y la literatura centroeuropea de las primeras décadas del siglo; véase *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milán, Feltrinelli, 1984, pp. 27 y 31 respectivamente. He analizado esta línea de pensamiento en relación a la ciudad en “Historia de la ciudad e historia intelectual”, *Prismas* (Buenos Aires), núm. 3 (1999).

desovillado en un “regreso” a las fuentes culturalistas (un regreso que volvió a poner en el centro a Simmel y a toda una constelación de pensadores que se desprendía de él, especialmente Walter Benjamin).

O, al menos, así es como lo presentó el debate postmoderno en los años ochenta. En verdad, si miramos más de cerca otras dimensiones del pensamiento sobre la ciudad, podremos advertir que desde los años cincuenta venía ocurriendo una irrupción de perspectivas culturalistas —enfoques semiológicos, antropológicos, históricos, políticos— que se tradujeron en grandes corrientes de reflexión urbana: resultado de la crisis de las convicciones modernizadoras en el sitio en que ellas habían impuesto más ruinosamente sus principios durante las reconstrucciones de posguerra, la ciudad, lo que comenzó a quebrarse entonces fue un tipo de relato modernista que vinculaba mecánicamente la ciudad y el progreso, abriéndose así la caja de Pandora de los abordajes posibles del tema urbano, que convivieron durante un par de décadas con los enfoques cientificistas, pero pudieron aparecer como relevo cuando aquéllos entraron en su crisis terminal.

En el caso de la ensayística sobre la ciudad, ese relevo se apoyó en un doble reconocimiento: el de las dificultades intrínsecas de una teoría de la ciudad, ya que la pluralidad desbordante de lo urbano convierte a la ciudad en un objeto escurridizo e impermeable a la sistematización teórica, y el de la riqueza del ensayo cultural, no sólo por su capacidad de captar procesos de producción simbólica de la ciudad que resultan fundamentales también a la hora de comprender la dinámica socio-urbana, sino por su creatividad configuradora, su inventiva para ofrecer figuras simbólicas que actúan sobre la imaginación social *traduciendo* la ciudad, convirtiendo la realidad metropolitana en conocimiento social. Justamente aquel aspecto más combatido de la producción ensayística, su potencia metafórica, esa economía ficcional

que produce un continuo deslizamiento de sentido de lo literal a lo figurado, termina siendo reconsiderada con relación al conocimiento de la ciudad no sólo por su agudeza perceptiva, sino por su eficacia performativa.

Por cierto que esta heterodoxia de las últimas décadas en la evaluación de la productividad de las diversas vías de interpretación de lo social no está ceñida a la ensayística urbana: las ciencias sociales todas se han volcado a revisar una literatura que se había producido a la sombra de la principal teoría sociológica y, más aún, han validado un nuevo régimen de lectura de los clásicos, estableciendo una conciliación con la dimensión lírica de su escritura, en lo que sin duda ya constituye un nuevo capítulo en la historia de la “tercera cultura”, como denominó Wolf Lepenies al pensamiento sociológico, siempre vacilante entre las atracciones opuestas de la ciencia y la literatura.² Sin embargo, las limitaciones epistemológicas de los intentos de abordaje científico a la ciudad han producido un estallido culturalista específico de consecuencias posiblemente más radicales: todo lo que la ciencia urbana parece haber perdido al reconocer la irreductibilidad de la ciudad a la teoría, el ensayo cultural parece haberlo ganado en grados de libertad para abordarla.

2. Ezequiel Martínez Estrada es el primer nombre que surge cuando se piensa en la tradición ensayística argentina —y uno de los primeros cuando se piensa en la latinoamericana. Por eso mismo, su figura ha sido muy estudiada, así como fue objeto de múltiples interpretaciones su estilo de ensayo ontológico intuicionista —ese *compositum* histórico-filosófico, al decir de Altamirano y Sarlo, que reúne “varios de

² Wolf Lepenies, *Las tres culturas: la sociología entre la literatura y la ciencia*, México, FCE, 1994; sobre las lecturas de los clásicos, véase Robert Nisbet, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

los lugares comunes del pesimismo filosófico con una ética abstracta y un inconformismo moralista”.³ Sin embargo, uno de sus ensayos más famosos, y sin duda el más conocido de los que se han escrito sobre Buenos Aires, *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, de 1940, no ha recibido demasiada atención, especialmente si se lo compara con los otros dos ensayos que completan su trilogía clásica, *Radiografía de la pampa*, de 1933, el de mayor impacto y al que se ha dedicado la mayor cantidad de estudios, y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de 1948, el que lo proyectó hacia la generación “parricida” de la década de 1950 ya no como inspiración para el “denuncialismo”, sino como un innovador de la crítica literaria.⁴

Aquí nos proponemos analizar *La cabeza de Goliath* como un recipiente de corrientes muy diversas en la literatura sobre Buenos Aires —como un precipitado de figuras de la metrópoli—, intentando entender a través suyo cómo se forman y de dónde provienen las representaciones de la ciudad y, finalmente, cómo se dieron entre nosotros aquellas batallas de la “tercera cultura” en el tema urbano.

La cabeza de Goliath es, por cierto, un libro muy difícil de capturar en esquemas interpretativos consistentes, por su estructura episódica (una “colección de instantáneas” lo llamó David Viñas, en una de las escasas caracterizaciones que se han realizado) que lo vuelve mucho más desmadejado que *Radiografía de la pampa*, aunque los principales rasgos

³ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Martínez Estrada: de la crítica a *Martín Fierro* al ensayo sobre el ser nacional”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 120.

⁴ El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal llamó “generación parricida” al grupo que se nucleó en torno de H. A. Murena y luego en la revista *Contorno* en los años cincuenta, siendo Martínez Estrada uno de los “padres” con los que se produjo la relación más ambigua y conflictiva (la revista reivindicaba para sí una actitud “denuncialista” que también encontraba en el autor de *La cabeza de Goliath*); véase *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.

de la escritura martinezestradiana se mantienen: ese flujo de paradojas e inversiones lógicas, metáforas luminosas y diagnósticos sagaces las más de las veces perdidos en el fárrago de una argumentación exclusivamente sostenida por su potencia lírica.⁵ Pero ese carácter fragmentario también vuelve a *La cabeza de Goliat* —y esta es una de las principales sospechas que organizan nuestra lectura— mucho más porosa ideológicamente que *Radiografía de la pampa*. El libro se presenta como un *close up* sobre Buenos Aires, en directa continuidad con las hipótesis y los modos de lectura ya ensayados en la *Radiografía*, como se subraya desde los mismos títulos, enlazados por el juego de metáforas de la observación científica. Es decir, vuelven a estar presentes tanto el fatalismo racialista de los positivistas argentinos del cambio de siglo, como el simbolismo de los “alemanes intensos”, de acuerdo a la definición que propuso, no sin sorna, Jorge Luis Borges al reseñar el primero de los ensayos.⁶ Borges mencionaba la presencia en *Radiografía de la pampa* del estilo interpretativo de Oswald Spengler, Hermann Keyserling y Waldo Frank, dando cuenta de una constelación de autores que todos los comentaristas advertían y cuya importancia en los años veinte y treinta en la cultura argentina excedía largamente las preferencias estilísticas de Martínez Estrada: Spengler pasaba por su momento de mayor celebridad internacional, accesible por las tempranas traducciones de la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset, quien completaba, con Keyserling y Frank, el trío de los viajeros que a finales de la década de 1920 había realizado una serie de interpretaciones de la Argentina en torno de las

⁵ La cita de David Viñas en “Martínez Estrada, de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe”, en edición crítica de *Radiografía de la pampa*, Leo Pollmann, ed., México, Colección Archivos, 1993, p. 413.

⁶ Jorge Luis Borges, *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento cultural del diario *Crítica*), año I, núm. 6 (16 de septiembre de 1933), p. 5.

que giraría buena parte de la ensayística local durante la década siguiente.⁷

El propio Martínez Estrada daría un elenco todavía más “alemán”:

Hasta el más miope [...] hubiera podido percibir que la configuración de la *Radiografía de la pampa* débese a Spengler, con su lectura simbólica de los hechos, a Freud, con su examen de las perturbaciones de la psique social, y a Simmel, con su método configuracionista [...] maestro de método y de prosa.⁸

Y también en *La cabeza de Goliat* es posible encontrar, desde el punto de vista que importa aquí, aquel *pensamiento figural* y la matriz espacial en las explicaciones sobre la sociedad y la cultura, elementos decisivos en la indagación de la metrópoli que se traducían como una metaforización de la ciudad y el territorio.⁹

Las continuidades entre los dos primeros ensayos de Martínez Estrada son muchas. De hecho, Buenos Aires ya era en aquel primer ensayo un protagonista casi excluyente, dentro de una tradición interpretativa de denuncia de la desproporción entre la ciudad-puerto y el país, y en el marco de una representación de esas relaciones —“capitales” en la historia

⁷ María Teresa Gramuglio ha analizado la persistencia de la discusión con los tres viajeros en el ensayo de la década de 1930, en “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza, dir., *Nueva historia argentina*, t. VII, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

⁸ Ezequiel Martínez Estrada, “Sobre *Radiografía de la pampa* (preguntas y respuestas)”, en *Leer y escribir*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 134.

⁹ He analizado los usos de la “imaginación espacial” de Spengler en *Radiografía de la pampa* en “Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo”, en Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004. Sobre los usos de Freud en Martínez Estrada, Hugo Vezzetti ha señalado una dimensión simbólica similar: una “apropiación del freudismo como hermenéutica de lo latente”, en “El psicoanálisis en el siglo”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 88 (agosto 2007), p. 2.

nacional— según la cual la Argentina toda encontraba su desembocadura natural en el Plata, por lo tanto, en la pampa y Buenos Aires, igualados en su cualidad de condensación de las claves nacionales. *La cabeza de Goliat* vuelve a ofrecer una usina de metáforas para esa relación de la ciudad con la pampa, pero el mismo título del libro muestra la mayor importancia que tiene ahora la tradición de denuncia sobre las relaciones entre Buenos Aires y el país: surgida de la crisis del proyecto modernizador de finales del siglo XIX, esa denuncia va a quedar condensada de modo definitivo en la imagen de “la cabeza de Goliat”, ratificando una vez más el talento figurativo de Martínez Estrada.

Desde las primeras páginas del libro se retoman los dos argumentos centrales de la acusación contra Buenos Aires. Por una parte, sus tendencias aislacionistas, un argumento de larga data al que José María Ramos Mejía le había dedicado en 1907 un importante capítulo en *Rosas y su tiempo*, buscando explicar en el temperamento mercantil, individualista, conservador y extremadamente localista de la ciudad —el término con que lo califica es “patriotismo urbano”, muy explotado en *La cabeza de Goliat*—, el apoyo que Rosas encontró en su momento en la élite de Buenos Aires. Por otra parte, el argumento acerca del carácter “artificial” de la ciudad, un argumento que señalaba que el origen y desarrollo de Buenos Aires, estaba fundado en razones y mecanismos político-institucionales (la centralización con todas sus ulteriores implicaciones: el monopolio del puerto, el trazado del ferrocarril, la atracción de la población inmigrante, etc.) y no en genuinas potencialidades geo-económicas, siguiendo una posición proveniente de la antropogeografía que aquí había presentado Juan Álvarez en su libro *Buenos Aires*, de 1918. A partir de esos argumentos, Martínez Estrada construye buena parte de su batería de tesis, presentadas a la manera de juicios apodícticos y paradójales:

Buenos Aires es una gran maquinaria que [...] absorbe brutal y ciegamente la riqueza del interior, devora presupuestos fantásticos, come como todo gigante por la boca de su cabeza cercenada. Se alimenta de la miseria y del atraso, de la ignorancia y de la soledad. Buenos Aires es un muro en el horizonte urbano que impide mirar el interior.¹⁰

3. Pero si esos son los puntos de partida comunes entre la Buenos Aires de *Radiografía de la pampa* y la de *La cabeza de Goliat*, es evidente que apoyándose sólo en aquella tradición de indagación y denuncia Martínez Estrada no podría haber escrito un libro *sobre* la ciudad: el *close up* (el microscopio) promete un punto de vista diferente —no sólo más próximo, sino interior a la metrópoli. Para lograrlo, *La cabeza de Goliat* utiliza un recurso retórico: convierte la paradoja relacional fundamental —“Hemos hecho una gran ciudad porque no supimos hacer una gran nación” (p. 153)— en un instrumento analítico, sosteniendo que sobre cada uno de los asuntos de Buenos Aires se deben confrontar dos perspectivas que producen juicios contrastantes, la perspectiva urbana y la nacional. Esa doble perspectiva es importante para el libro, en un sentido estratégico, para despejar los malentendidos que genera la observación focalizada en la ciudad (porque si se ve a Buenos Aires sin el país se la cree “un portento de poderío y vitalidad” y se olvida que su riqueza proviene del interior y que Buenos Aires “procedió con esos aportes sagrados” para engrandecerse como urbe y no como Capital de la Nación (p. 21); pero, sobre todo, es importante tácticamente para darle cierta autonomía a un análisis interno de Buenos Aires como la gran metrópolis que también es. Así, Martínez Estrada encuentra en su propio

¹⁰ Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1983, p. 84. Todas las citas del libro proceden de esta edición; de aquí en más, se señalan con el número de la página correspondiente al final de la cita.

sistema figurativo un recurso analítico que le sirve para abocarse —sin perder de vista los juicios generales sobre el país, a los que vuelve una y otra vez— al examen de las cuestiones propiamente urbanas, organizando todo el libro en ese doble andarivel.

Por ejemplo, que el ferrocarril siga siendo una de sus metáforas favoritas para denunciar un “progreso nacional” que sólo ha beneficiado a la ciudad-puerto (en su papel intermediario de los intereses británicos que diseñaron el sistema ferroviario como una telaraña que tiende sus redes sobre el país), no le impide analizarlo también como medio de transporte de Buenos Aires, donde asume un papel metafórico opuesto, ya que en contraste con la velocidad muy superior de los más modernos ómnibus urbanos y de los subterráneos (el modo de transporte que mejor encarna la vida mecanizada de la urbe), el ferrocarril queda como una tecnología decadente cuya lentitud pasa a representar la del país (pp. 37 y ss). Lo cierto es que esta doble visión le permite cambiar de frente en temas tan sensibles dentro de sus juicios más generales sobre las funciones de la ciudad en la nación y, sin caer en contradicciones aparentes, desplegar otro tipo de argumentos, como en este caso, sobre los transportes y las diversas velocidades de la metrópoli.

Y, más en general, esa doble visión le permite abordar una cuestión fundamental en *La cabeza de Goliat* —y en toda indagación de la metrópoli—: la modernidad misma. Porque desde la perspectiva nacional de Buenos Aires, a Martínez Estrada no le preocupa la modernidad en sí, sino los efectos paradójicos de su imposición artificial sobre un territorio refractario a ella, que tergiversa las supuestas virtudes del progreso en nuevas máscaras bajo las cuales travesar hábitos ancestrales. Así es en *Radiografía de la pampa*, en donde la modernidad es, en clave spengleriana, la última de las *seudoestructuras* que se han aplicado sobre el país obstruyendo su *desarrollo orgánico*: un dispositivo *ortopé-*

dico que deforma el territorio con el único beneficio de su explotación. Buenos Aires es, en ese sentido, el principal instrumento de esa imposición ortopédica, una usina de representaciones falsas sobre el progreso y la modernidad que funcionó en los intelectuales decimonónicos —Sarmiento, en primer lugar— como “un trastorno imaginario”.¹¹

Esta perspectiva se continúa en los primeros capítulos de *La cabeza de Goliath*, pero a poco de andar se produce el cambio de frente hacia la perspectiva urbana propiamente dicha, que presenta una modernidad muy diferente; una modernidad que, en la senda de Simmel, Martínez Estrada encuentra no sólo activada en la ciudad, sino como fundamento último de los más pequeños objetos del paisaje urbano y de los comportamientos convencionales de sus habitantes: la metrópolis como cosificación de la modernidad. El capítulo de transición entre una y otra perspectiva se titula, significativamente, “‘Tempo’ americano de la ciudad”: allí aparece, por ejemplo, un motivo constante en todo el libro: el de “la neurosis de las grandes ciudades” (p. 34) —un motivo que Martínez Estrada pone entre comillas para indicar, podríamos pensar, más que una deuda teórica, su extensión en 1940 como lugar común. Es un capítulo de transición porque se apoya en la convicción de que tal neurosis, a pesar de haber sido diagnosticada en primer término en las metrópolis europeas —en Berlín, más precisamente—, es específica de América, “el continente del movimiento y la velocidad” (p. 34); en nuestras ciudades, la pura apariencia va de la mano de la fugacidad, conformando un círculo de precariedad y decadencia. Como se ve, para establecer el puente entre las máscaras del progreso de la Buenos Aires nacional y la neurosis de la Buenos Aires metropolitana, Martínez Estrada declina un tópico muy extendido, ya utilizado por

¹¹ Ezequiel Martínez Estrada, edición crítica de *Radiografía de la pampa*, Leo Pollmann, ed., *op. cit.*, p. 254.

Borges —el tiempo pasa más rápido en las ciudades sin historia— y que plasmaría Lévi-Strauss en su conocido *dictum* sobre las ciudades americanas —que pasan de la lozanía a la decrepitud sin haber llegado nunca a ser antiguas.

A partir de ese punto del libro, van a ir compareciendo todos los temas de la modernidad urbana en un conjunto abigarrado que puede tomar tanto de Simmel —la vida mecanizada y racional (con el reloj como “corazón de la ciudad”) (p. 48), el nomadismo del habitante metropolitano, su personalidad fragmentada— como de Weber —la ciudad como manifestación última de la jaula de hierro (p. 56)—, pero con un cariz de reproche antiurbano mucho más próximo a Spengler. O, mejor dicho, así como en el libro se produce una *aclimatación* de la neurosis simmeliana que la vuelve un rasgo específicamente americano, hay también una *moralización* de los diagnósticos de la sociología alemana de la modernidad que convierte la vida metropolitana en algo execrable, un invento “diabólico” (p. 52). De allí el tono spengleriano al denunciar la mercantilización del hogar como signo de decadencia (p. 62), explicar la existencia del edificio de departamentos por el utilitarismo de los extranjeros (la “aspiración del huésped que no ama al país”, p. 64) o identificar el comer afuera con el adulterio (p. 60).

Una moralización de los diagnósticos sobre la modernidad que, por fin, introduce una nota ideológica completamente diferente entre la perspectiva nacional y la urbana. Porque en *Radiografía de la pampa*, la mezcla ortopédica de modernidad y tradición había creado una nueva realidad en que “civilización y barbarie eran una misma cosa”, una verdad profunda que debía ser traída “a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud”, de acuerdo a la conocida frase con que finalizaba el libro.¹² En *La cabeza de Goliat*, en cambio, mientras se trata de la perspectiva na-

¹² *Ibid*, p. 256.

cional, la modernidad sigue la misma línea de análisis, pero en la perspectiva metropolitana, es confrontada con una alternativa reparadora: lejos de ser parte de una única verdad que simplemente cabe comprender y aceptar para que comience el proceso terapéutico de la superación, la modernidad es juzgada ahora desde una nostalgia antimetropolitana que encuentra consuelo tanto en los recuerdos de la ciudad premoderna como en la vida extraurbana, en la que incluso la pampa puede aparecer bajo una luz celebratoria: “la pampa es también movimiento, pero no pesimismo y desaliento —aclara Martínez Estrada como respondiendo a los críticos de la *Radiografía*—, sino ejercicio y salud” (p. 114).

4. Llegados a este punto, es posible proponer la hipótesis de que tales cambios de registro ideológico entre *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat* no pueden comprenderse como cambios en el pensamiento de Martínez Estrada, ya que en obras posteriores va a mantener posiciones más próximas a la *Radiografía*, sino como una imposición de la temática urbana: la doble perspectiva que hace posible retóricamente la indagación sobre la metrópoli (el *close up* sobre Buenos Aires) lleva a Martínez Estrada a una clave de explicación dualista de la realidad que está ausente en sus otros trabajos y que abre *La cabeza de Goliat* hacia otras tradiciones del ensayo sobre Buenos Aires.

En efecto, la ausencia de modelos binarios puede destacarse como una de las características fuertes de *Radiografía de la pampa* frente a otras tradiciones del ensayo; por ejemplo, la del regeneracionismo del Centenario, que había invertido en espejo la fórmula sarmientina localizando la barbarie en la *babel de factoría* en que la modernización había convertido a Buenos Aires y situando en las provincias la fuente de civilización auténtica en la que radicaba la cultura nacional; o el derivado más contemporáneo de esa tradición, que expresaba en la idea de “las dos Argentinas”

un género de impugnación a la cultura urbana inspirado en la dicotomía maurrasiana “país falso/país verdadero”, de notable expansión en la década de 1930, una de cuyas encarnaciones más célebres organiza el entero ensayo rival de *Radiografía de la pampa*: la oposición entre el país “visible” y el “invisible” en la *Historia de una pasión argentina*.¹³ Pero si *Radiografía* no ofrecía ninguna contraparte positiva a los males del país —porque no podía haber en ese relato un país “verdadero” opuesto a uno “falso”, ya que Buenos Aires era allí la expresión más acabada de ambos, y en esa mescolanza indistinguible que todo lo contamina radicaba su caos y su condena—, *La cabeza de Goliath*, en cambio, está atravesada permanentemente por visiones mucho más reconciliadas con el “país interior”, que se ofrecen como contraste de la metrópolis asumiendo, como aquel regeneracionismo, una idea de “interior” que refuerza la ligazón espiritualista entre autenticidad y hondura frente a la pura apariencia, superficial y engañosa, de la ciudad-puerto. Ahora, Martínez Estrada encuentra “tierra adentro” no sólo la antítesis de Buenos Aires, sino su antídoto, el remedio para los males que la ciudad Capital le inflige al resto del país y a sí misma.

Esa actitud consoladora va a jugar en la dimensión propiamente urbana del análisis a través de la oposición pasado/presente, en una variante nostálgica también anómala con relación al régimen de argumentación de *Radiografía*, ya que allí la historia no era sino una cadena ininterrumpida de catástrofes que se remontaba a la misma configuración geológica de la pampa. *La cabeza de Goliath*, por el contrario, es muy sensible a todo aquello que Buenos Aires parece haber perdido en el camino de su modernización —o a todo lo que logra vivir contradiciéndola. Por ejemplo, en un

¹³ Véase Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sur, 1937. He desarrollado el tema de “las dos argentinas”, en “Buenos Aires y el país: figuraciones de una fractura”, en Carlos Altamirano, ed., *La Argentina en el siglo XX*, Ariel, Buenos Aires, 1999.

capítulo sobre las demoliciones se critica que Buenos Aires carece de memoria, que vive en una fuga perpetua hacia adelante destruyendo a su paso un pasado que arquitectónicamente es muy pobre, pero “tenía un gran significado histórico” porque “el pasado es la unidad ciudadana” (pp. 78-79).

Es como si el foco sobre la ciudad le impusiera a Martínez Estrada una perspectiva superada, remontándolo a su primera etapa de poeta con la que la *Radiografía* había buscado cortar todo vínculo, aquella etapa en que su participación en la cultura oficial lo integraba al núcleo de los “argentinos de vieja cepa [...] ideológicamente identificados con el pasado heroico o rural previo a la inmigración”.¹⁴

Y es que en *La cabeza de Goliath* ese retorno se presenta a través del género que mejor encarna a aquel núcleo ideológico en la literatura sobre Buenos Aires, el memorialismo, género consustancial por excelencia a la metrópoli, sin duda, porque aparece siempre como reacción refleja frente a la aceleración de las transformaciones que se producen en toda modernización urbana, cuando en el curso de unos pocos años se asiste a la desaparición de todo un paisaje familiar, al que se vuelve con ánimo descriptivo y testimonial, declinando un motivo fundamental de todo decadentismo: el progreso material se acompaña de miseria espiritual.

En Buenos Aires, la tradición memorialista se inició como literatura de las élites porteñas en el momento mismo en que se afirmaba la modernización que habían proyectado, en 1880, año en que la ciudad se convierte finalmente en

¹⁴ León Sigal, “Itinerario de un autodidacta”, en edición crítica de *Radiografía de la pampa*, Leo Pollmann, ed., *op. cit.*, p. 373. Sigal es quien mejor ha tramado las relaciones entre la vida y la obra de nuestro autor en una tesis de 1982 (*Martínez Estrada et le milieu argentin de la première moitié du XX^e siècle*), dos de cuyas partes pueden leerse en “Itinerario de un autodidacta” y “La Radiografía de la pampa: un saber espectral”, los capítulos a su cargo de la edición de *Radiografía de la pampa* citada.

Capital Federal resolviendo una crisis que había impedido durante buena parte del siglo XIX la consolidación institucional del Estado-nación; el memorialismo descubre en ese momento la *ciudad criolla* condenada a la extinción y busca retratarla amorosamente: *Buenos Aires desde setenta años atrás*, de José Antonio Wilde en 1881; *La gran aldea*, de Lucio V. López en 1884; *Las beldades de mi tiempo*, de Santiago Calzadilla en 1891, son algunos de sus títulos más característicos. En *La cabeza de Goliat* el memorialismo aparece de dos modos: como declinación de un tono melancólico, en las mil variantes del *ubi sunt*, con esa conexión típicamente memorialista entre la pérdida de la infancia individual y la pérdida de una infancia de la metrópoli (así, por ejemplo, Martínez Estrada juzga el carnaval: “En los años de mi infancia el carnaval imponía respeto y ciertas máscaras evocaban terror [...]. Más tarde se perdió el espíritu festivo y religioso y comenzó la decadencia” (p. 313);¹⁵ y como recurso de periodización, ya que *La cabeza de Goliat* “cierra” la historia de la ciudad en 1880, colocando allí un parteaguas valorativo desde donde se extiende homogéneo el presente en el cual escribe a finales de la década de 1930. Esto queda planteado desde el comienzo del libro, donde se explica el carácter de Buenos Aires por la superposición estratigráfica de cuatro edades urbanas irresueltas, la de la primera fundación de 1536 (la ciudad del miedo y la soledad), la de la segunda fundación de 1580 (la de la valentía), la de la emancipación de 1810 (“la ciudad de los próceres, la única ciudad nuestra”), y la de la modernización de 1880 (“la

¹⁵ El capítulo “Buenos Aires” de *Radiografía de la pampa* tenía también un apartado titulado “Carnaval y tristeza”, pero allí la vinculación se veía como estructural a toda la historia del carnaval criollo, pensado como expresión no sólo de la tristeza del carácter argentino, sino de la crueldad, la desesperación y la hostilidad; el apartado termina con una anécdota contada por Sarmiento de una máscara en provincia que fue quemada viva por el público, episodio que Martínez Estrada ve repetirse cien años después en un carnaval en Buenos Aires; *op. cit.*, pp. 165 y ss.

ciudad de todos y de nadie”, “persistente y plúmbea”), (pp. 17-19). *La ciudad de todos y de nadie*: pocas definiciones expresan más claramente el disgusto de la élite porteña finisecular con la federalización de Buenos Aires, considerada como enajenación no por inevitable —condición-llave de la unificación nacional y de la afirmación del proyecto modernizador—, menos ultrajante.

5. El rechazo de *La cabeza de Goliat* a la modernidad metropolitana, sin embargo, va mucho más allá de la ambigüedad memorialista y se instala en pleno clima ideológico del Centenario, ya que su valorización dualista encuentra que la ciudad de 1880 no sólo es la “que da la espalda al interior y mira a Europa” (p. 19), sino, especialmente, aquella a la que “se le envileció el alma, las gentes se le mixturaron y saturaron, recíprocamente, con la hez traída de los países de Europa” (p. 169). La presencia contundente de los anatemas contra la inmigración impacta en *La cabeza de Goliat* con un efecto anacrónico: como si se hubiera escrito veinte años antes de *Radiografía de la pampa*.

Por supuesto que en ese primer ensayo de Martínez Estrada la cuestión de la inmigración también estaba presente: era una de las variables inevitables en el repertorio de los “males nacionales”, el carácter “aluvial” de la población. Pero más allá de ciertos juicios generales sobre los efectos de la condición inmigratoria —individualismo, provisoriedad de los vínculos con el país, obsesión con el hacer fortuna— y de las críticas ya convencionales a las políticas decimonónicas que habían pretendido cambiar “de gajo” a la población, el centro de la *Radiografía* estaba puesto en otra parte: en el combate desigual —perdido de antemano— entre la soledad cósmica de la naturaleza pampeana y todo proyecto humano; ante la pampa omnipotente e inhóspita de la *Radiografía*, los hombres que han habitado esta tierra se han sentido siempre extraños a ella, extranjeros en un sentido

existencial. Y la preocupación típicamente positivista en la “promiscuidad de las razas” estaba enfocada mucho más en el mestizaje que en la inmigración europea, última escena, en todo caso, de un drama de siglos.

Sin embargo, en *La cabeza de Goliat* sorprende la presencia continua, a propósito de cualquier tema, de las acusaciones a la inmigración, de un modo que excede lo argumental para convertirse en adjetivación denigratoria: la embestida de un coche en el tránsito es “una rabia de gringo” (p. 37); los repartidores “regularmente extranjeros” dan un trato brutal a sus caballos, “símbolo de lo porteño en extinción” (p. 41); la multiplicación de las casas de departamentos, emblemas del anonimato metropolitano, se debe, como ya mencionamos, a “los gustos de la inmigración”, a los hábitos del “huésped que no ama al país” (p. 64), pero, más en general, el crecimiento vertical de la ciudad se explica en la inmigración, porque “el extranjero se multiplica hacia arriba y el nativo hacia el campo”, y esto se expresa por antonomasia en el centro de la ciudad, donde “la riqueza comercial y el confort” han sido generados por “aerolitos de naciones extrañas” que se han aposentado en esta tierra (p. 86); la explicación de que se demuelan tantos edificios históricos es “el sentimiento extranjero de vergüenza filial” que tienen los ediles (p. 79); Guillermo Enrique Hudson —una de las figuras más admiradas por Martínez Estrada— se fue del país “cuando los inmigrantes empezaban su obra destructora” (p. 243); y podríamos seguir enumerando decenas de ejemplos. Es tal la identificación criollista del autor, que hasta cae en el artificio de contraponer al gusto actual del porteño —“mecánico y cosmopolita”—, el “paladar nacional” del “menú de nuestros abuelos” (p. 119), siendo él, como ningún lector podía ignorar, hijo de inmigrantes.

Como ocurre con casi todos los temas que aborda Martínez Estrada, sobre los que es posible encontrar afirmaciones antitéticas en un mismo párrafo, también sobre éste *La*

cabeza de Goliat contiene pasajes de comprensión más objetiva, pero son excepcionales: el tono dominante es el de impugnación de los extranjeros como una de las razones principales del mal moderno metropolitano, en una identificación clásica del Centenario argentino, cuando la combinación de modernización e inmigración aparecía como la fuente de un diagnóstico dilacerado, porque encontrándose entre las principales razones de la “grandeza” de Buenos Aires que se debía celebrar, al mismo tiempo, mostraba las carencias constitutivas de historia e identidad (una ciudad que se había rehecho sobre sí misma en los últimos veinte años y en que más de la mitad de la población era extranjera). Es el argumento de la patria como pérdida, encarnada dolorosamente en la ciudad Capital, cosmopolita y ajena, que es posible encontrar en los textos de Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, exponentes mayores del regeneracionismo, aunque separados por el optimismo de Rojas acerca de la capacidad inclusiva de una *restauración nacionalista* orientada también a las masas inmigrantes.¹⁶ Mucho más cerca del nacionalismo aristocrático de Gálvez (y de Leopoldo Lugones, citado con abundancia en *La cabeza de Goliat*) que de la apuesta de Rojas a un cultivo masivo de la idea de Nación, Martínez Estrada vuelve a proponer aquel argumento casi sin alteraciones en 1940, cuando aquel problema de la definición del carácter y la identidad de Buenos Aires y sus gentes parecía completamente saldado.

En efecto, la crónica periodística había venido registrando desde antes de la década de 1920 el fenómeno de mezcla nacional y social que se estaba produciendo a velocidad vertiginosa en los nuevos barrios populares; no podría haber sido de otro modo, ya que esa nueva realidad socio-urbana

¹⁶ Véase Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), Buenos Aires, Alfaguara, 2001 y Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista* (1909), Buenos Aires, Peña Lillo, 1971.

había generado la expansión del público que explicaba la propia existencia de esos periódicos modernos, así como explicaba también el protagonismo novedoso en la política de la ciudad de un progresismo que tomó cuerpo en las dos fuerzas que se propusieron representar al público barrial, el socialismo y el radicalismo. Por eso, hacia 1918 el barrio popular, cuya existencia apenas se esbozaba en la época de las celebraciones urbanas del Centenario unos años atrás, gana una presencia decisiva en la vida política y cultural de la ciudad; de hecho, las dos expresiones culturales más significativas de Buenos Aires, el tango y el fútbol, habían nacido en esos barrios y ya en los años treinta iban a terminar de vencer toda resistencia aristocrática para imponerse como la nota distintiva de la ciudad. No hay que olvidar que el barrio en los años veinte es el escenario en que se integran las culturas establecidas y marginales, viejas y nuevas, a través de “mil sutiles hilos” que, como señaló José Luis Romero, “concluyeron por crear una trama común en el Buenos Aires de 1930”.¹⁷ Las *aguafuertes* que Roberto Arlt publica en el diario *El Mundo* desde 1928 son el mejor registro de esa trama novedosa, así como de un nuevo tipo de indagación de la metrópoli —heredera de los cronistas finiseculares, como Fray Mocho, más etnográficos que introspectivos—, en el que la mezcla social y nacional del barrio es el fondo naturalizado sobre el que transcurren historias que ya no tienen sólo como destinatario, sino incluso como protagonista, a ese nuevo público metropolitano.¹⁸

Por otra parte, esos cambios también habían quedado registrados en la reflexión sobre la identidad de Buenos Aires

¹⁷ José Luis Romero, “Buenos Aires: una historia” (1970), en *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009, p. 323.

¹⁸ Sobre la Buenos Aires de las aguafuertes de Arlt, véase el estudio introductorio de Sylvia Saïtta en Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993.

que en la década de 1920 emprendieron algunas figuras de las vanguardias literarias. Y esto es doblemente significativo para nuestro argumento, ya que es muy conocida la importancia que el dilema introducido por la inmigración tuvo para las vanguardias argentinas, al que respondieron con un exacerbado nacionalismo cultural.¹⁹ Pues bien, a pesar de ello, es notorio que a lo largo de la década se van a ir tentando diversas fórmulas de negociación con la heterogénea realidad social y cultural, como se verifica en los poemas y los ensayos de Jorge Luis Borges, uno de los vanguardistas más preocupados por la fundación (mitológica) de un carácter criollo para la ciudad. En efecto, los escritos del joven Borges en la década de 1920 buscaban explícitamente la “esencia criolla” de Buenos Aires para radicar allí la “epopeya” capaz de dar forma a una identidad cultural para la ciudad, pero la encontraban en los arrabales donde no sólo se mezclaban la ciudad y la pampa, sino especialmente donde se estaban mezclando todas las nacionalidades de la sociedad popular que formaban los barrios suburbanos.

La vanguardia contribuye a procesar culturalmente esa integración con diversas narrativas. Por ejemplo, al identificar en las humildes casitas suburbanas de los inmigrantes un sabor “clasicista” (producto de un saber hacer artesanal de los constructores italianos que habrían traído en su equipaje una inconsciente matriz latina) que ponía en línea esas casitas despojadas con la blanca y sobria Buenos Aires criolla tal cual aparecía en los grabados de comienzos del siglo XIX, es decir —y tal sería la fórmula de los ensayos y los poemas de Borges, así como de las fotografías de Horacio

¹⁹ Ha sido señalado muchas veces que uno de los objetivos principales de las vanguardias literarias argentinas fue la invención de una “lengua nacional” capaz de contrarrestar los embates del *cocoliche* inmigrante; véase el análisis clásico de Beatriz Sarlo en “Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, op. cit.

Coppola, su compañero de caminatas por el suburbio—, las casitas blanqueadas con sus modestos patios, así como las calles rectas y la extensión chata del arrabal, permitían reponer una “patricialidad” perdida en la ciudad tradicional afectada por la modernización urbana.²⁰ O, también, al postular, con una especie de telurismo optimista muy habitual en las vanguardias locales, que el “espíritu de la tierra” —del cual se burlaría más tarde uno de sus cultores, Leopoldo Marechal, en la desopilante excursión al barrio de Saavedra de *Adán Buenosayres*— producía efectos de aclimatación cultural traducidos en la rápida criollización del inmigrante; tal la fórmula que puede encontrarse en *El hombre que está solo y espera*, el exitoso ensayo de Raúl Scalabrini Ortiz publicado en 1931. Una versión interpretativa que se consolida en 1936 (en el alud de publicaciones y conmemoraciones estimulado por el Cuarto Centenario de la Primera Fundación de la ciudad) y que continuará reproduciéndose ya convencionalmente en la literatura sobre Buenos Aires empeñada en mostrar que la mezcla ya se ha producido y que ha sido exitosa, porque ha dado forma a una ciudad pujante y original, confianza que surge nítida en libros como la *Geografía de Buenos Aires*, de Florencio Escardó (1945) o la *Biografía de Buenos Aires*, de Pablo Rojas Paz (1951).

6. La Buenos Aires de *La cabeza de Goliat* es inmune a esas convenciones optimistas porque vuelve a estar habitada por un malestar respecto de la inmigración que, en su anacronismo, parece sin embargo capaz de sintonizar un nuevo malestar, completamente diferente aunque análogo a aquél. Una de las razones principales para la consolidación de aquellas versiones que daban por cerrada la etapa de ines-

²⁰ He analizado esa narrativa de la vanguardia en “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola”, en Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, *op. cit.*

tabilidad social y cultural en la ciudad, radica en que en la segunda mitad de la década de 1930 había comenzado un nuevo proceso inmigratorio que iba a producir la segunda revolución demográfica de Buenos Aires, esta vez con migrantes internos (de las provincias y los países limítrofes) que se asentaban en nuevos suburbios rodeando la ciudad Capital (esa corona de barrios denominada como el “Gran Buenos Aires”). Una nueva “heterogeneidad” (*tierra adentro*) que, por contraste, va a fijar la auto-representación “homogénea” (*européa*) de la ciudad Capital, sellada con la construcción de la moderna autopista de borde que “cerró” la ciudad al “Gran Buenos Aires” provinciano, la Avenida General Paz, que comienza a realizarse en 1936.

Se trata de un fenómeno que, como tal, pasó inadvertido a casi todos los observadores hasta los primeros años cuarenta; más simbólicamente, hasta el 17 de octubre de 1945, cuando “irrupieron” en la Plaza de Mayo aquellas “masas oscuras” que se habían venido agolpando a las puertas de la ciudad en los años anteriores para establecer a partir de entonces un vínculo indestructible con el peronismo. Insistiendo en un malestar antiguo —y combinándolo con su diagnóstico más contemporáneo sobre “la monstruosa fisonomía pasional” que generan los consumos culturales de las multitudes, las “masas informes, montones de escombros humanos” que llenan los estadios y los parques los domingos—, *La cabeza de Goliat* parece más abierta a nuevas visiones de una sociedad fracturada que aquellos diagnósticos optimistas, que simplemente reforzaban por omisión la nueva fractura social y urbana entre la Capital y el Gran Buenos Aires.²¹

²¹ En los capítulos “Estadios” y “Regreso”, Martínez Estrada hace un análisis de las masas urbanas que parece anticipar la mirada brutal sobre el peronismo que darían Borges y Adolfo Bioy Casares en su cuento “La fiesta del monstruo” (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967). El espectáculo deportivo es visto por Martínez Estrada como purga de la energía y la hostilidad atávica de la sociedad, que repite nuevos rituales en el estadio o el parque: “tumores

La propia existencia del Gran Buenos Aires genera en el libro un desajuste temporal similar. Porque también sobre esta novedad urbana inocultable en la segunda mitad de la década de 1930 Martínez Estrada dice muy poco: se queja contra una expansión sin límites de la ciudad, que “se ha fagocitado” a las localidades suburbanas “en un macizo continuo” (pp. 76-77), pero lo hace de un modo abstracto, como ya se hacía en la década de 1910. De hecho, en *La cabeza de Goliat* se sigue definiendo la estructura geográfico-cultural de la ciudad en los mismos términos que en *Radiografía de la pampa*, a través del antagonismo entre el Este y el Oeste, que significaba decir, entre el puerto y la pampa (entre Europa y el interior), pero también entre el centro tradicional y los nuevos “barrios frontera”. Es decir, una definición que frente a las lecturas conservadoras del Centenario, que restringían toda la problemática de Buenos Aires al interior del viejo casco de la ciudad (y señalaban el principal antagonismo entre el Sur, viejo y tugurizado, y el Norte, más reciente y aristocrático), tenía la virtud de reconocer la aparición conflictiva de los nuevos barrios populares, aunque lo hacía a la zaga, como vimos, de todo el debate político, urbano y cultural de la década de 1920, que ya había *recentrado* la ciudad popular. Y el mejor ejemplo de que *La cabeza de Goliat* está retomando una cuestión ya zanjada en la década anterior, es que uno de los modos en que vuelve a metafóricar ese antagonismo del Este y el Oeste es con la confrontación entre “Florida” y “Boedo”, como se sabe, los nombres de las dos calles con que en los años veinte se situó topográficamente la principal polémica literaria mostrando, de

dominicales y festivos”, “conglomeraciones adventicias” que se derraman por la ciudad en camiones y dan “gritos, actitudes que se vociferan y se arrojan a la cara de los transeúntes, bocanadas de ancestrales hálitos de caverna”. Esos grupos “pueden polarizar por cualquier motivo de análoga naturaleza. Son las que también engruesan las manifestaciones políticas, en muchedumbres que emplean los mismos estribillos...”, pp. 303-304.

paso, la centralidad de las representaciones de la ciudad en la cultura porteña de comienzos de siglo. La polémica era entre los escritores “del margen”, que creían encontrar en los alrededores de la calle Boedo —un barrio popular típico de la mezcla social en la primera expansión de Buenos Aires— el ambiente ideal para su programa de bohemia proletaria, y defendían el realismo social frente a las experiencias de la vanguardia martinfierrista, que tenía su sede en Florida, la calle elegante del centro de la ciudad. El carácter artificioso de la polémica ya comenzaba a señalarse en la segunda mitad de los años veinte, y Borges, martinfierrista pero cultor de los barrios populares, lo expresó como ninguno:

Yo hubiese preferido estar en el grupo de Boedo, puesto que estaba escribiendo sobre los suburbios y la tristeza y los atardeceres. Pero fui informado por uno de los conjurados de que yo ya estaba asignado a las huestes de Florida y que era demasiado tarde para cambiar de bando.²²

Ahora bien, si en *Radiografía de la pampa*, a comienzos de los años treinta, podía todavía tener sentido desplegar un sistema metafórico de la ciudad y la cultura a partir de la polémica Florida/Boedo —el reformismo estaba todavía buscando el reconocimiento urbanístico de la nueva centralidad de hecho que ya tenían los barrios como Boedo—, hacia 1940 la situación es muy diferente: aquello que era suburbio en las décadas de 1910 y 1920 ha dejado de serlo, Boedo ya no es más un “barrio frontera”, sino un típico barrio progresista de clase media, y ha surgido un nuevo margen, en un “Oeste” mucho más lejano, fuera de los límites de

²² La cita de Borges es posterior y ha sido citada sin referencia de fecha por Horacio Salas en su estudio preliminar a *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. XII; pero en su clásico estudio “Boedo y Florida”, Adolfo Prieto cita otra frase similar de Borges de 1927; véase Adolfo Prieto, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 43.

la ciudad capital, por el que *La cabeza de Goliat* no muestra mayor sensibilidad.

Y sin embargo, también en este tema Martínez Estrada parece capaz en su anacronismo de interpelar zonas del pensamiento sobre la ciudad más contemporáneas. Es notorio que su repliegue sobre la ciudad de la década del 1910 y 1920 está apoyado en su rechazo a la expansión metropolitana, a la que le da tres significados: como sinónimo de crecimiento de Buenos Aires a expensas del país, de dilatación de la neurosis de la gran ciudad sobre tranquilos pueblos suburbanos, y de colonización artificiosa del campo. Al mismo tiempo, no cabe duda de que ese rechazo era una opción tomada en conocimiento de los debates del urbanismo: por ejemplo, en *La cabeza de Goliat* se cita más de una vez a Werner Hegemann, urbanista alemán que estuvo en Buenos Aires en 1931 cimentando las posiciones del reformismo urbano y el socialismo político al sostener una visión favorable a la expansión; pero Martínez Estrada lo cita en todo aquello vinculado con los análisis sobre el nivel de hacinamiento permitido por el Código de Edificación en la ciudad Capital, y en cambio excluye toda referencia a la solución que el urbanista alemán encontraba en el proceso de expansión “natural” de la metrópoli sobre el territorio. El sostén teórico de la impugnación al crecimiento de la ciudad lo encuentra, en cambio, en Lewis Mumford, otro autor de gran impacto en esos años, introducido tempranamente en Buenos Aires por la revista *Sur*, que se presta magníficamente para las metáforas socio-espaciales y para la indignación moral contra el “tumor” de la urbanización contemporánea —también expresadas con resonancias spenglerianas—, aunque sus críticas tienen la contracara de un proyecto regionalista que alentaba un uso humanista de la tecnología y el territorio, y que leído estrictamente hubiera obligado a

Martínez Estrada a mirar con ojos diferentes la expansión suburbana del Gran Buenos Aires.²³

De todos modos, más allá de sutilezas, es posible notar que el humor antiurbano de *La cabeza de Goliath* empalma bien con una línea de crítica modernista del caos metropolitano capaz de reunir los diagnósticos racionalistas de Le Corbusier —que también los había hecho sobre Buenos Aires en su visita de 1929— con el talante organicista que se imponía en los años treinta en el pensamiento urbano a través de la hegemonía del regionalismo anglosajón. El mejor ejemplo internacional de esa conexión lo expresaba en 1941 *Can our cities survive?*, el diagnóstico catastrofista sobre la metrópolis que José Luis Sert presentó en los Estados Unidos, cuyas ideas gozarían de gran popularidad en la siguientes tres décadas; y el ejemplo local más inmediato estaría dado por el Estudio del Plan de Buenos Aires, el trabajo de planificación comandado entre 1947 y 1949 en el gobierno de la ciudad por un grupo de discípulos de Le Corbusier, que proponía poner en práctica un repliegue radical de la ciudad sobre su núcleo central.²⁴ El Estudio del Plan de Buenos Aires

²³ Cfr. Lewis Mumford, *Técnica y civilización* (1934), Buenos Aires, Sur, 1960, uno de cuyos capítulos se titula, en directa alusión a Spengler, “el presente pseudomorfo”.

²⁴ *Can our cities survive?*, Cambridge, Harvard University Press, 1942, fue la reelaboración de las conclusiones del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna que había sesionado en 1933 en un barco entre Marsella y Atenas, pero el modo didáctico de presentación del caos metropolitano que realizó le dio una amplia popularidad a sus hipótesis (también de aquel IV Congreso surgiría la célebre *Carta de Atenas*, realizada anónimamente por Le Corbusier, *La Charte d'Atène*, París, 1943, con prólogo de Jean Giraudoux). La propuesta del EPBA seguía los lineamientos del plan que habían realizado en 1937, en París, los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Kurchan con Le Corbusier; entre otras cosas, concentraba la edificación en la zona central de la ciudad promoviendo un desdoblamiento radical de los alrededores, que quedarían como zona de quintas extra-urbanas; sobre este tema, ver el análisis de Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

(EPBA) lanzaba un programa de moralización de la gran ciudad muy similar al de Martínez Estrada, cuyo principio elemental podría reducirse a una *restauración del equilibrio* (ciudad/naturaleza, pasado/presente), perdido a manos de la irracionalidad tecnológica del industrialismo, que convirtió a la ciudad en un “organismo monstruoso”. Como decía Eduardo Sarrailh en una coda de 1955 a la publicación del EPBA, instalado ya plenamente en el dualismo que encontramos en *La cabeza de Goliat*, el urbanismo debía favorecer la “recuperación de los valores perdidos en procura de una imperiosa necesidad de orden urbano”.²⁵ La nostalgia como activadora ética y estética de un programa de renovación urbana: el libro de Martínez Estrada figura en la publicación del EPBA dentro de una muy selecta bibliografía, mostrando un juego de espejos entre el ensayismo y el urbanismo que será muy habitual desde entonces, unidos por un cuerpo de principios: la búsqueda de la autenticidad, el equilibrio y el orden como superación de las lógicas metropolitanas.

7. Hemos leído *La cabeza de Goliat* en sus relaciones con la literatura sobre Buenos Aires subrayando sus saltos temporales en la percepción de la ciudad: un libro que en algunos temas fundamentales parece atrapado en una Buenos Aires dos décadas anterior a su escritura —¿la Buenos Aires que Martínez Estrada conoció recién llegado de provincia?—, pero que por momentos parece sintonizar enfoques contemporáneos e, incluso, anticipar otros. Y quizás esa combinación de anacronismo e iluminaciones anticipatorias sea un rasgo del ensayo introspectivo sobre la ciudad: como si la propia composición estratigráfica de los tiempos de la ciu-

²⁵ La publicación del análisis del EPBA se hizo a la caída del peronismo en dos números consecutivos de la *Revista de Arquitectura*, la publicación oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, “Evolución de Buenos Aires en el tiempo y en el espacio”, núm. 375 (1955) y núms. 376-377 (1956). La coda de Sarrailh se publicó en la segunda parte, pp. 115 y ss.

dad, que siempre procede por combinaciones de lo más viejo y lo más nuevo, encontrara una réplica en el *pensamiento figural*, que tanto puede quedar fijado a escenas primarias del pasado como dejar lugar para una dimensión proyectual. Es como si el ensayista produjera una “ciudad análoga”, usando el término de Aldo Rossi: una figuración urbana que reordena todas las temporalidades de la ciudad y las dispone en una escena imaginaria establecida por la memoria personal, pero que en los casos en que la escritura logra captar significados más abarcatantes, es capaz de trascender en memoria social, poniendo en disponibilidad un conjunto de representaciones pasibles de una continua interpretación.²⁶ *La cabeza de Goliat* parece funcionar así: un libro que discute en tiempo presente con Sarmiento, los viajeros del Centenario y Ortega y Gasset, y se abre a las lecturas como un arcón de sastre en el que cada quien puede encontrar el retazo que más le conviene.

En efecto, vimos que junto a la reposición anacrónica de temas que surge dominante en el libro también es posible encontrar otras dimensiones —y podemos mencionar aquí otros pasajes en que Martínez Estrada combina la perspectiva etnográfica de Arlt y el encantamiento poético de Borges (el capítulo “Calles de Buenos Aires”); en que identifica cuestiones que seguirán siendo claves hasta el día de hoy para la reflexión urbanística (el capítulo casi pastoral sobre la Costanera, “Lo más lejano”); o en que produce definiciones de Buenos Aires que parecen insinuar nociones de los estudios de la urbanización dependiente (cuando señala, por ejemplo, que el tamaño de Buenos Aires debe ser comprendido como una función de su lugar en el mercado mundial de frutos y mercancías, pp. 24-25). Pero seguramente su principal ilu-

²⁶ He analizado la figura de “ciudad análoga” propuesta por Aldo Rossi en “Historia de la ciudad e historia intelectual”, *Prismas* (Buenos Aires), núm. 3, *art. cit.*

minación radica en la felicidad polisémica del título: encontrando el nombre para el problema “capital” de la Argentina desde el siglo XIX, Martínez Estrada terminó nombrando un rasgo de la urbanización latinoamericana que la sociología urbana bautizaría más tarde, con mucha menos fortuna que el ensayista, como el problema de la “primacía urbana”.

De todos modos, no se puede decir que la sociología urbana como tal haya registrado impactos importantes de *La cabeza de Goliat*. En verdad, el libro se publicó en el momento de mayor prestigio del género ensayístico (nadie dudaba en 1940 de que fuera un género idóneo para interrogarse sobre la realidad social y cultural) y abrió la década de mayor productividad y repercusión de su autor, que a partir de entonces iba a encontrar no sólo un público, sino un núcleo de intelectuales jóvenes que lo reconocieron como maestro.²⁷ Pero ya a finales de la década de 1950 iba a conformarse un campo novedoso de estudios urbanos que tomaría distancia del ensayismo, apostando a un enfoque demográfico y socio-económico que estaba contenido en el título del primer trabajo de Gino Germani dedicado al tema: el “proceso de urbanización”.²⁸ Se trata de una perspectiva

²⁷ En la década de 1940 Martínez Estrada publicó *Sarmiento* (1946), *Nietzsche* (1947), *Los invariantes históricos en el Facundo* (1947) y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948); su obra comienza a proyectarse en América Latina, como muestra la edición por Fondo de Cultura de México de ese último ensayo y de su libro sobre Guillermo Enrique Hudson de 1951, así como el hecho de que se convierte en un colaborador regular de *Cuadernos Americanos*. En 1948 se publica “Reflexiones sobre el pecado original de América”, el artículo escrito por Héctor Álvarez Murena, primer ejemplo de que la obra de Martínez Estrada ha encontrado descendencia, y nexa clave con la nueva generación.

²⁸ Gino Germani, “El proceso de urbanización en la Argentina”, folleto del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 1959. La figura de Germani (1911-1979), de indiscutible centralidad en la tradición sociológica argentina, ha sido objeto en los últimos años de atención renovada; cabe destacar el libro de Alejandro Blanco, *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006, que lo muestra como una figura culturalmente mucho más compleja que la del

que buscaba entender las transformaciones urbanas como encarnación territorial de los procesos resultantes de la industrialización y el desarrollo; generalizado en esos años en todo Occidente —y con especial interés en las ciudades de América Latina, que se veían como especialmente dispuestas para el salto modernizador—, ese enfoque aparecía como garantía de la conversión de los estudios urbanos en una disciplina científica en condiciones de hacer su aporte, bajo el ropaje tecnocrático de la planificación, a la epopeya modernizadora de la época, con un optimismo desarrollista que difícilmente hubieran podido alimentar las indagaciones de la metrópoli del ensayismo.

Esa podría pensarse como la batalla más ardua en el seno de la “tercera cultura” por las interpretaciones de la ciudad entre nosotros, aunque ambas tradiciones partían de un núcleo de ideas-fuerza comunes, dado por la sociología alemana de la modernidad. Asimismo, Germani es uno de los nombres a los que siempre se apela para ejemplificar una empresa de implantación de las ciencias sociales que debió combatir al ensayismo para establecer un pensamiento moderno a tono con una sociedad que se quería modernizada (en un *continuum* entre tipos de sociedad y tipos de *habitus* sociológico fijado taxativamente).²⁹ Pero, al menos en el terreno de los estudios urbanos, es sencillo comprobar que, más que una batalla contra el ensayismo, lo que predominó fue indiferencia mutua: casi no hay registro de referencias

difusor de la sociología funcionalista en que había quedado estigmatizado. Todavía resta realizar, sin embargo, un análisis del papel de Germani en el desarrollo de los estudios urbanos en la Argentina y, sobre todo, la importancia y los efectos de la aproximación urbana en la propia trayectoria de Germani.

²⁹ Sigo el análisis que ha realizado Beatriz Sarlo en *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 80 y ss., donde cita el trabajo de Gino Germani, “Development and Present State of Sociology in Latin America”, folleto del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 1958.

críticas explícitas y menos todavía de debates. Por otro lado, la fracción de estudios que se ciñó a una versión científicista de su objeto tuvo una vigencia en el tiempo bastante breve —el periodo clásico no va más allá de mediados de los años setenta—, y no llegó a empañar el prestigio cultural de la ensayística ni a impedir su expansión. El urbanismo, que podría decirse que tiene respecto de la planificación una relación análoga a la del ensayismo con la sociología urbana, también mantuvo una presencia destacada en la reflexión sobre la ciudad, apoyándose para ello en el soporte ideológico que le venía del ensayo. Y, finalmente, incluso dentro de la fracción de punta de los estudios urbanos surgieron voces alternativas que hicieron una valoración diferencial de la tradición del ensayo.

Detengámonos, para terminar, en esto último: hay que recordar la temprana reivindicación del ensayo como clave para una teoría de la “ciudad latinoamericana” que hizo Richard Morse, una figura sin duda marginal al ánimo modernizador de los estudios urbanos latinoamericanos, pero sin la cual es difícil imaginarse su desenvolvimiento como campo especializado. Ya desde los años cincuenta, Morse propuso la recuperación de algunas nociones clásicas de la tradición ensayística, como la de “ciudad artificial” que vimos en *La cabeza de Goliat* —Morse apelaba a un elenco muy heterogéneo de autores, de Jorge Basadre a Martínez Estrada o Gilberto Freyre—; se trató, por cierto, de un uso muy creativo de esa tradición, porque presentaba como verdad sociológica inmutable —la existencia de una matriz católica-ibérica resistente a la modernidad anglosajona— lo que en la mayor parte de los ensayistas era motivo de denuncia, realizando una inversión ideológica que define la relación entre tipo de sociedad y tipo de pensamiento social de modo especular y desplazado a como lo hacía Germani: si a una sociedad moderna corresponde la sociología científica, Morse afirma que el ensayo es entonces más apropiado no ya para una so-

ciudad tradicional, sino para una sociedad que —tal sería el caso de la latinoamericana— habría nacido postmoderna.³⁰

Sin embargo, este reclamo de una nueva legitimidad del ensayo no se restringió a esa inflexión ideológica, como se ve en el uso igualmente intenso pero notoriamente diverso que realizó José Luis Romero en sus trabajos sobre la ciudad latinoamericana desde mediados de la década de 1960, en los que dialoga con la línea ensayística maestra de la Argentina, la que conduce de Sarmiento a Martínez Estrada.³¹ En verdad, el propio Romero había formado su equipamiento intelectual en las mismas fuentes de época que habían impactado al ensayista: Simmel y, más en general, el vitalismo y el historicismo alemán introducidos por la *Revista de Occidente* —y por su hermano Francisco Romero, filósofo varios años mayor y compañero en varias empresas culturales con Martínez Estrada—, y siempre mantendría un núcleo duro de fidelidad a esa matriz en su propio trabajo historiográfico.³² Y así como no había nada de tradicionalista en la reivindicación del ensayo que hacía Morse —incluso cuando ésta buscaba reposicionar ideologías tradicionales de América Latina—, tampoco se puede comprender bien el uso que Romero hizo del ensayo sin recordar que al mismo tiempo estaba cumpliendo un papel fundamental en la renovación de la historia —su cátedra de Historia social fue una de las claves de la modernización universitaria a partir de 1955— y,

³⁰ Véase de Richard Morse “La ciudad artificial”, en *Estudios Americanos* (Sevilla), vol. XIII, núms. 67-68 (abril-mayo 1957) y *La investigación urbana latinoamericana: tendencias y planteos*, Buenos Aires, Ediciones SIAP, 1971. He analizado la posición marginal y al mismo tiempo fundamental de Morse en el desarrollo del campo de estudios urbanos en América Latina en “La ‘ciudad latinoamericana’ como idea”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 73 (agosto 2002).

³¹ Véase Adolfo Prieto, “Martínez Estrada, el interlocutor posible”, *Boletín del Instituto Ravignani* (Buenos Aires), núm. 1 (1er semestre de 1989).

³² Carlos Altamirano, “José Luis Romero y la idea de la Argentina aluvial”, *Prismas. Revista de historia intelectual* (Buenos Aires), núm. 5 (2001), pp. 313-327.

más aún, en la transformación de la investigación social en la Argentina —como atestigua su sociedad con Germani en el proyecto de investigación sobre inmigración a finales de la década de 1950. En verdad, esta situación a dos aguas le permite a Romero ofrecer una posición singular sobre la ciudad latinoamericana, al reconocer en la melodía modernizadora que le venía de los estudios sobre urbanización inspirados en la Escuela de Chicago, las tonalidades comunes a su formación ensayística: una agenda de temas que podían reducirse al problema básico de la doble *transición* (tradición/modernidad, campo/ciudad), pero que, como Martínez Estrada, él prefiere ubicar en el registro sarmientino de la civilización y la barbarie. Claro que su solvencia como historiador guía con firmeza esa exploración por la literatura y el ensayo, dando como resultado una obra sobre la ciudad mucho más sólida que *La cabeza de Goliath*.

¿Significa esto que no es adecuada en nuestro caso la periodización sobre la vigencia del ensayo que trazamos al comienzo como hipótesis más general? Todo indica que en el momento de mayor radicalidad de la visión cientificista sobre la ciudad, e incluso desde el interior del campo de estudios que la alentaba, se mantuvo entre nosotros la vigencia de una tradición de lectura de los fenómenos urbanos que hizo más sencillo que en otras partes la rehabilitación académica del ensayo en la década de 1980. Y quizás eso pueda explicar el impacto —y la propia posibilidad de escritura—, de una obra como *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, que recentró una vez más los términos del debate de la “tercera cultura” en la ciudad hacia el polo de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, CARLOS y BEATRIZ SARLO, “Martínez Estrada: de la crítica a *Martín Fierro* al ensayo sobre el ser nacional”,

- en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- ALTAMIRANO, CARLOS, "José Luis Romero y la idea de la Argentina aluvial", *Prismas. Revista de historia intelectual* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes), núm. 5 (2001), pp. 313-327.
- BALLENT, ANAHÍ, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- BLANCO, ALEJANDRO, *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.
- BORGES, JORGE LUIS, *Revista Multicolor de los sábados* (suplemento cultural del diario *Crítica*), año I, núm. 6 (16 de septiembre de 1933).
- GÁLVEZ, MANUEL, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), Buenos Aires, Alfaguara, 2001.
- GERMANI, GINO, "Development and Present State of Sociology in Latin America", folleto del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1958.
- _____, "El proceso de urbanización en la Argentina", folleto del Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1959.
- GORELIK, ADRIÁN, "Buenos Aires y el país: figuraciones de una fractura", en Carlos Altamirano, ed., *La Argentina en el siglo XX*, Ariel, Buenos Aires, 1999.
- _____, "Historia de la ciudad e historia intelectual", *Prismas* (Buenos Aires), núm.3 (1999), pp. 213-224.
- _____, "Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Cóppola" en Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
- _____, "La 'ciudad latinoamericana' como idea", *Punto de Vista* (Buenos Aires), año XXV, núm. 73 (agosto 2002), pp. 41-48.

- _____, *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza, dir., *Nueva historia argentina, t. VII: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- LEPENIES, WOLF, *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, trad. de Julio Colón, México, FCE, 1994.
- MALLEA, EDUARDO, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sur, 1937.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, “Sobre *Radiografía de la pampa* (preguntas y respuestas)”, en *Leer y escribir*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- _____, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1983.
- _____, *Radiografía de la pampa* (edición crítica), Leo Pollmann, ed., México, Colección Archivos, 1993.
- MORSE, RICHARD, “La ciudad artificial”, *Estudios Americanos* (Sevilla), t. XIII, núms. 67- 68 (abril-mayo 1957), p. 284-293.
- _____, *La investigación urbana latinoamericana: tendencias y planteos*, Ediciones SIAP, Buenos Aires, 1971.
- MUMFORD, LEWIS, *Técnica y civilización* (1934), Buenos Aires, Sur, 1960.
- NISBET, ROBERT, *La sociología como forma de arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- PRIETO, ADOLFO, “Boedo y Florida”, en Adolfo Prieto, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- _____, “Martínez Estrada, el interlocutor posible”, *Boletín del Instituto Ravignani* (Buenos Aires), núm. 1 (1er semestre de 1989), pp. 127-133.
- RELLA, FRANCO, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milán, Feltrinelli, 1984.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.
- ROJAS, RICARDO, *La restauración nacionalista* (1909), Buenos Aires, Peña Lillo, 1971.
- ROMERO, JOSÉ LUIS, “Buenos Aires: una historia” (1970), en *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.
- SAÍTTA, SYLVIA, “Estudio introductorio”, en Roberto Arlt, *Agua-fuertes porteñas, Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- SALAS, HORACIO, “Estudio preliminar”, en *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- SARLO, BEATRIZ, “Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- _____, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- SIGAL, LEÓN, “Itinerario de un autodidacta”, en Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (edición crítica), Leo Pollmann, ed., México, Colección Archivos, 1993, pp. 349-384.
- _____, “La radiografía de la pampa: un saber espectral”, en Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (edición crítica), Leo Pollmann, ed., México, Colección Archivos, 1993, pp. 491-538.
- VEZZETTI, HUGO, “El psicoanálisis en el siglo”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), núm. 88 (agosto 2007), pp. 1-7.
- VIÑAS, DAVID, “Martínez Estrada, de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe”, en Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (edición crítica), Leo Pollmann, ed., México, Colección Archivos, 1993, pp. 409-424.

ENSAYO E IMAGEN.
DE LA ILUSIÓN DE PRESENCIA
A LA CREACIÓN RELACIONAL*

Efrén Giraldo

INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen busco aproximarme al ensayo desde una perspectiva a la que se ha recurrido poco, acaso por los límites que ésta desafía. Se trata de la que nos da el mundo de la imagen y el arte, que adquiere importancia para abrir nuestro campo de trabajo a un diálogo con las condiciones de la comunicación y la creación contemporáneas, donde, como sabemos, la rápida diseminación de lo visual tiene lugar preponderante. El título plantea el lugar del ensayo dentro del universo de las representaciones, pero lo entiende como un principio de extensión a diferentes ámbitos de la vida social y política. Deberíamos decir que una propuesta semejante atiende a algunos giros que se han venido presentando, uno de los cuales, el visual o icónico, reviste toda la actualidad.

Podemos apelar al lugar que disciplinas como la retórica, los estudios visuales, la mediología, la crítica de arte, la se-

* Este texto se deriva de la investigación *Narraciones de la imagen. Relaciones entre palabra e imagen en la narrativa latinoamericana contemporánea*, apoyada por la Dirección de Investigación de la Universidad Eafit, Colombia, durante el año 2013.

miótica y la iconología tienen en el estudio de esa relación, y con ello mostrar cómo en el ensayo ha residido siempre una preocupación por la mirada y el sentido de la vista que se ha desatendido, perdiendo por ello presencia en uno de los terrenos más fuertes de la discusión: el de la representación. Este vínculo, que no hace más que reproducir una relación genérica y modélica entre imagen y palabra, depende de una aspiración ilusionista que habita en la raíz de nuestra experiencia literaria, la cual podría cooperar en el logro de un objetivo inicial aún sin cumplir completamente: la inscripción estética del ensayo.

Recupero aquí algunas ideas procedentes de trabajos previos, donde me he ocupado del lugar especial que el diálogo con la obra de arte y la imagen tiene en la tradición ensayística.¹ El recorrido empieza en la retórica y la écfrasis como problema fundamental para el ensayo literario; pasa a la invención del espectador y el público en la crítica, solución a la antinomia entre elocuencia y poesía que está en la raíz de la desestetización del ensayo; luego gira hacia la presencia de la imagen en la tradición de la crítica de arte ejercida por escritores-ensayistas, y finaliza en dos salidas, extremas pero saludables: la experimentación formal —relacional— y la extensión de lo ensayístico como principio —y metáfora— a otras formas de creación.

LA ÉCFRISIS EN EL ENSAYO

Con el título “La falacia referencial” (“The referential fallacy”),² el semiólogo francés Michel Riffaterre publicó en 1978 un texto con el que atribuyó la pregunta por la mediación a una

¹ Efrén Giraldo, “Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”, en *Co-herencia*, vol. 11, núm. 22 (2015), pp. 201-226.

² Michel Riffaterre, “The referential fallacy”, *Columbia Review*, vol. 57, núm. 2 (winter, 1978), pp. 21-35.

ficción útil: la de una supuesta realidad exterior creada por el texto. Tres años después, este trabajo fue traducido al francés como “L’illusion référentielle” e incluido en una edición de textos en el libro *Littérature et réalité*.³ De este artículo, que aún carece de traducción al castellano,⁴ interesa el concepto de ilusionismo, el cual, como se advertirá, es traslaticio, pues está en el discurso de la teoría del arte, pero también en el de la semiótica de la poesía, a cuyo campo Riffaterre, uno de los críticos del estructuralismo francés menos estudiados en nuestro medio, dedicó abundantes contribuciones. En ese texto, sostiene que los mecanismos para crear efecto de realidad son ilusionistas, y tienen que ver con una actividad en la que el texto crea una especie de afuera. Si bien su tesis se aplica fundamentalmente a la poesía, podemos retener esta noción, que es *útil* para el ensayo literario, y más específicamente para el ensayo que se detiene en obras de arte visual e imágenes. En ese caso, el ensayo es participante activo en la generación de una ilusión de presencia. En tal propósito, la palabra coopera con la imagen, a la que, de alguna manera, “completa”.

A principios de los años noventa, cuando ya los estudios literarios de cuño estructuralista y semiótico venían cediendo protagonismo a los estudios culturales, Riffaterre publicó un trabajo fundamental para tres campos: la crítica, el estudio de las relaciones interartísticas y la retórica. Hablo de “La ilusión de ékphrasis”, texto traducido al castellano e incluido por Antonio Monegal en su compilación *Pintura y literatura* del año 2000,⁵ y que ya había aparecido en francés en 1994 con el título “L’illusion d’ekphrasis”.⁶

³ Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁴ Agradezco a la estudiante de la maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit, Juanita Vélez Olivera, el haberme permitido leer su traducción del texto, aún inédita.

⁵ Antonio Monegal, comp., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

⁶ Michel Riffaterre, “L’illusion d’ekphrasis”, en G. Mathieu Castellani, ed., *La Pensée de l’image: signification et figuration dans le texte et la peinture*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 211-229.

El libro de Monegal recoge algunos de los textos fundamentales para el abordaje de una cuestión ya ampliamente debatida, aunque no en términos del ensayo: las relaciones interartísticas. Una de las secciones estaba dedicada a la écfrasis, un tópico, una figura, poco explorada hasta ese entonces, pero que abrió después todo un horizonte de problemas del mayor interés, pues parecía desligarse de su pertenencia a la retórica y adquirir nuevas potencias con la aparición de campos de trabajo como los que introdujeron los estudios visuales, los estudios de cultura visual y la mediología. Entre los muchos caminos seminales abiertos por este trabajo de Riffaterre, interesa aquí señalar los que ayudarían a entender la presencia de la imagen en una pregunta por el estatuto literario del ensayo, ya que éste es uno de los referentes para el estudio de un tipo singular de mediación. Lo más interesante del reto que supone considerar el mundo de los objetos visuales dentro del ensayo es que obliga a abandonar el logocentrismo y a elegir instrumentos analíticos plurales.

Debemos tener presente, de hecho, que para Riffaterre uno de los modelos de écfrasis literaria es el del género ensayístico, y que por tanto retomar una conexión de este tipo no resulta ni mucho menos exótico. En su trabajo, el crítico se ocupa de un ensayo de Paul Claudel sobre las pinturas de Tiziano dedicadas al tema del amor y la música. Aunque el objetivo de Riffaterre no es examinar cómo la aproximación al arte otorga potencias estéticas al ensayo, sí debemos observar que, al identificar en éste los mecanismos literarios que sostienen el procedimiento ecrástico, se halla una posibilidad inmejorable para afirmar el papel que la retórica, la estética y la semiótica podrían tener en un propósito de afiliación estética, que el autor de un estudio olvidado sobre el ensayo, David William Foster, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano*, recogió bajo la noción de “literaturización”.⁷

⁷ David William Foster, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano. Textos representativos*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 39.

Recordemos que, para Riffaterre, lo más llamativo es que el ensayo de Claudel inventa el cuadro, traslapando lo que sería una descripción transparente con extrapolaciones ideológicas que convierten el enunciado pictórico, luego de su traducción, en un acto de afirmación teológica, pese a que la evidencia visual, en caso de que algo así pudiera existir, contradice cualquier interpretación sin erotismo.⁸ El crítico francés acude también a otra écfrasis, la que hace Philippe Sollers, esta vez en una de sus novelas, para mostrar cómo la misma pintura, a través de operaciones semejantes a las usadas por el católico Claudel, puede ser también una afirmación pornográfica.⁹ Una de las implicaciones que valdría la pena tener en cuenta es que la presentación de una imagen adquiere perfiles distintos, según ocurra en un texto narrativo o en un texto argumentativo de factura estética.

Más allá de estos matices referentes a la apropiación, interesa subrayar la distinción fundamental que establece el autor entre écfrasis crítica y écfrasis poética o recreativa, que separa los intereses especializados en la crítica profesional de la apropiación simbólica, densa, ocurrida en la escritura de creación. Esto permite rescatar el potencial inventivo y productor de ilusión referencial en el ensayo literario cuando se ocupa de la imagen, al contrario de lo que ocurre en la écfrasis crítica, que persigue fijar el sentido de manera técnica. Un interés semejante nos ayuda también a entender el lugar de la écfrasis en el ensayo literario, no como artefacto descriptivo o evaluativo, sino, más bien, como obra de arte que responde a otra obra de arte, si es que queremos parafrasear la expresión de Oscar Wilde,¹⁰ que tantos comentarios suscitó a finales del siglo XIX y que tanta resonancia tuvo en las

⁸ Michel Riffaterre, "La ilusión de écfrasis", en Antonio Monegal, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 161-183.

⁹ *Ibid.*, pp. 177-178.

¹⁰ Oscar Wilde, "El crítico como artista", en *Ensayos y diálogos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, pp. 13-100.

estéticas simbolistas y la ideología de la obra de arte total. Lo que debemos señalar es lo distintiva que resulta, entre otras prácticas más o menos formalizadas o profesionales, la apropiación de la imagen realizada por el ensayo. Se trata, si se quiere, de proseguir la senda abierta por Erich Auerbach, en términos del ensayo de familia montaigneana como forma realista,¹¹ y que prosiguen autores como Jesús Navarro bajo la idea de una tentativa de autorretrato.¹²

Ahora bien, es necesario destacar, con Riffaterre, que en toda descripción de obras de arte hay una inevitable interposición de lo hermenéutico, razón por la que es imposible lo “simplemente” descriptivo en el ensayo literario o una especie de transparencia que prescindiera de una puesta en valor.¹³ La éfrasis revelaría la impureza de los modos discursivos, fenómeno del que el ensayo —y más específicamente el ensayo sobre imágenes artísticas— sería emblema. A partir de allí, sería posible rescatar el ensayo como un tipo de mediación que descansa sobre una primacía de lo interpretativo, más explícita de lo que podría llegar a serlo incluso en otros géneros: un asunto en el que no me detendré, pero que abriga posibilidades importantes de desarrollo. La idea de ensayo como interpretación es sin duda seminal, y al vincularse con el arte tiene nuevas dimensiones. Tiene todo el interés considerar el hecho de que la irrupción de lo interpretativo es lo que permite a Riffaterre rechazar la idea corriente de éfrasis como mimesis de otra mimesis.¹⁴

Un tercer asunto es que la éfrasis descansa sobre mecanismos semióticos: unos mecanismos que, como los de la intertextualidad, son igualmente explícitos —y constitutivos— en

¹¹ Erich Auerbach, “*L’humaine condition*”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], México, FCE, 1996, p. 270.

¹² Jesús Navarro, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de la conversación*, México, FCE, 2007, pp. 165-167.

¹³ Michel Riffaterre, “La ilusión de éfrasis”, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴ *Ibid.*, p. 166.

el ensayo, pues éste, entre los demás géneros, es el que más expone sus referencias. Esa es, quizás, una manera distinta de decir lo expresado por Lukács, a saber, que al ensayo le resulta llamativo lo ya creado.¹⁵

Por último, el ensayo haría explícita la mecánica aseverativa del discurso, que difícilmente escapa a la retórica del encomio y a la fiesta que entraña todo encuentro con una obra de arte. Retomo aquí la idea de celebración que subyace a la tradición hermenéutica de autores como Ricoeur y Gadamer,¹⁶ que después será tan importante en las concepciones de la obra de arte como espacio de encuentro, propias de la estética relacional.

Una conclusión preliminar nos lleva al hecho de que el ensayo es una especie de modelo de lectura de la imagen para el resto de la literatura y la cultura, por la representatividad de los mecanismos de fijación del sentido que lo caracterizan. Dejo aquí una tesis a modo de pregunta: ¿todo lo que se interpone entre la obra artística y la obra literaria que la lee es un ensayo? ¿Es el género ensayístico el responsable de la literaturización del arte y por ello está antes de la codificación ocurrida en novelas, cuentos y poemas? Piénsese en la novela de artista, y téngase presente que el ensayo irrumpe en ese tipo de novela de formación, como lo hace en *De sobremesa*,¹⁷ y en muchos de sus epígonos, para otorgar validez a la potencia de realidad que tiene una obra de arte visual que sólo puede presentarse con palabras. Esta primacía es también una línea de trabajo que se insinúa prometedora para los futuros estudios del ensayo

¹⁵ Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)" [1911], en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 28.

¹⁶ Juan Camilo Suárez Roldán, "El texto lírico como acto celebrativo", en Mauricio Vélez Upegui y Juan Manuel Cuartas Restrepo, *El caduceo de Hermes. Estudios de hermenéutica teórica y aplicada*, Medellín, Editorial San Pablo, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2011, pp. 13-29.

¹⁷ José Asunción Silva, *De sobremesa*, Bogotá, Editorial Cromos, 1925.

que deseen aprovechar la retórica y la teoría estética. Por lo pronto, digamos que los ensayistas ocupados de los objetos, de Filóstrato a Benjamin o de Ortega y Gasset a Hernando Téllez, dan al objeto una presencia gravitacional. Además, nos hacen creer que sólo es posible una apropiación literaria de la obra de arte.

Como insinúa Áron Kibédi Varga, el estudio de los creadores dotados de un doble talento artístico (*double talented*) es una urgencia pragmática para los estudios comparados.¹⁸ Sabemos de un Dalí y de un Alberti, de un Miguel Ángel, a la vez poetas y pintores, pero poco de los ensayistas que crearon con otros recursos y que acentuaron, con su aproximación a las artes y al cine, su compromiso con la producción de prosa argumentativa de factura artística. Espero volver al final, así sea de manera breve, a esta relación con el cine, pues creo que allí, y en las humanidades digitales, hallamos una de las posibilidades para pensar el ensayo contemporáneo en términos de lo que yo llamaría su “extensión”, si es que se me permite tomar prestado este término de la estética analítica.

CRÍTICA, PÚBLICO Y ENSAYO. ELOCUENCIA E IMAGINACIÓN

El segundo hilo invocado es la crítica de arte, un tipo de práctica escrita que fue fundamental en la constitución de la modernidad artística y el sistema estético que, con algunas variaciones, impera en nuestras instituciones. No quiero entrar en el contraste entre crítica de arte y crítica literaria, y prefiero examinar algunas de las proyecciones de la primera en relación con el ensayo. Esto, evidentemente, porque la crítica de arte ofrece en su momento de emergencia la apro-

¹⁸ Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, en Antonio Monegal, comp., *op. cit.*, pp. 128-130.

ximación simbólica a lo visual que estamos persiguiendo, y porque, como podrá intuirse, se apoya en el mecanismo ecfrástico antes descrito. Con Anna Guasch, debemos recordar que la estrategia descriptiva se ve complementada en la crítica por estrategias narrativas y evaluativas,¹⁹ que con su participación nos ponen frente a una complejidad formal y estratégica parecida a la del ensayo.

La crítica de arte, como institución fundamental de mediación con la imagen, aparece en nuestra discusión sobre el ensayo por varias razones. La primera es que el ensayo, como práctica con vinculación profesional con un sistema, un organismo o un mercado, ha encontrado en las actividades críticas uno de sus más importantes despliegues. La crítica sería así, no sólo un rasgo, sino un campo de actuación profesional en el que perviven algunas de las preocupaciones atávicas de la creación con palabras, como recuerda su profunda vinculación con los ejercicios retóricos que en las escuelas helenísticas buscaban preparar a los aprendices para suscitar un efecto de presencia. Además, con ella surgen necesidades de clasificación, estimación y distinción que sólo ella puede proveer. Hipotiposis y écfrasis perviven en el comentario de imagen, como en los remotos tiempos en que los rétores entrenaban a los aspirantes a profesionales de la elocuencia. Y más recientemente, podemos encontrar testimonios de importantes ensayistas modernos que fueron por oficio, y también por convicción, autores de reseñas, comentarios y textos de catálogos, plataformas de consignación en las que mantuvieron su apego al género ensayístico. Una decisión que, en el campo académico, es equiparable a la resistencia al imperio del articulismo científico que se padece en la universidad globalizada. Si la némesis literaria

¹⁹ Anna Maria Guasch, "Las estrategias de la crítica de arte", en *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 219, 237-244.

del ensayo es el artículo académico, la artística es el texto de catálogo.

En segundo término, la crítica incorpora una de las tareas más vinculadas a la imaginación literaria: la de hacer ver, misma que, como resulta obvio, se hermana con la idea de ilusionismo de presencia que extractamos de Riffaterre. *Energeia* y *enargeia* fueron sellos de la capacidad del crítico para crear ilusión. Esto está lleno de resonancias fantasmales, pero a la vez podemos pensar que el hecho de que ignoremos al espectador y al lector pone al artista y al escritor tras una esperanza y un temor, que ya se vislumbraban en los *progymnasmata*, ejercicios preliminares de retórica donde una de las tareas era describir una imagen. Desde sus orígenes en el siglo XVIII, lo advertimos en Diderot,²⁰ los textos evaluativos sobre obras de arte de nuestra modernidad se escribieron para el ausente, para quien no contaba con el acceso inmediato a lo llamado por Octavio Paz “los privilegios de la vista”.²¹ Una prerrogativa de silencio, y probablemente de mudez, acechaba tras esta abstracción derivada del autor de aquellas cartas donde se explicaban obras de arte y que luego se volvió público lector “estándar”, opinión pública, “generalidad de los cultos”.

Y es precisamente el sentido de la vista uno de los menos atendidos en la vinculación del ensayo con el universo estético y el presentimiento de alguien con quien pactamos una experiencia propicia. En su ejercicio de fenomenología característico, el ensayo atiende a lo visual de muchas maneras. A veces como una exterioridad que se intenta descifrar en su complejidad. A veces, como un objeto cuyas resonancias se quieren captar. Y, en otras ocasiones, como un reservorio de instrumentos para la composición del mismo

²⁰ Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

²¹ Octavio Paz, *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.

texto. Un ejemplo de la interpenetración de estas funciones aparece en obras tan disímiles como *El museo imaginario* de André Malraux,²² *La casa de la vida* de Mario Praz²³ o el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.²⁴ Y, tal vez, encuentra uno de sus lugares extremos en el gran ensayo de Paz sobre Marcel Duchamp,²⁵ quizás la mejor pieza ensayística jamás escrita sobre un artista contemporáneo, y acaso sobre un artista. O, más atrás, en los textos de Simón Rodríguez,²⁶ los cuales incorporan a la forma ensayística recursos sugeridos por el espacio tipográfico.

Por último, interesa destacar que, por vía de su papel vinculante entre lo visible y lo legible, el ensayo crítico ha tenido la capacidad de inventar al público y, como ha mostrado el teórico de la estética Richard Wollheim, la mirada artística.²⁷ El análisis retórico de algunos textos de Diderot, redactados en forma de diálogo —un recurso usado por Wilde después en sus ensayos—, resulta sólo la parte más visible y material de un problema de comunicación que, como ya señalaba, fue primero epistolar y luego ensayístico. En la medida en que el texto crítico se concibe a sí mismo como pesquisa y apelación, es ensayo y agencia de experiencia estética. La conclusión es tan simple como que el ensayismo estuvo al frente de la estrategia que en la Ilustración permitió inventar a la vez al espectador, el lector y la obra de arte. Todo un tema apasionante, que por ahora dejaré de lado, no sin señalar las confluencias obligatorias

²² André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

²³ Mario Praz, *La casa de la vida* [1958], Barcelona, Debolsillo, 2004.

²⁴ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* [1929], Madrid, Akal, 2010.

²⁵ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* [1973], Madrid, Alianza, 1989.

²⁶ Simón Rodríguez, *Sociedades americanas* [1842], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.

²⁷ Richard Wollheim, *La pintura como arte* [1987], Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1998.

entre alfabetidad y educación visual que se establecen en los primeros ensayos modernos sobre arte.

Por lo pronto, valdría la pena retener esto. Al preocuparse por el hecho de que se hace una obra para que alguien la vea, la crítica y el ensayo cooperan en la creación de la instancia que define sensorial e intelectualmente la recepción, algo no tan exhaustivamente expuesto en las teorías del lector que conocemos. En últimas, como han expuesto los estudios de la écfrasis, en la estela de Murray Krieger,²⁸ Wendy Steiner,²⁹ Mitchell³⁰ o el propio Riffaterre, la écfrasis está más dictada por el lector que por el autor. Una écfrasis es, de alguna manera, un mapa que anticipa a un futuro observador: es una garantía de acogida humana para un objeto perdido en la floresta espesa de los símbolos. Ésta es, entonces, la diferencia fundamental entre ensayo sobre arte y crítica académica profesional: la preocupación por propiciar dentro del texto una experiencia de participación. Se trata, si se quiere, de una implicación doble. Por un lado, la de un lector que, además, será posiblemente espectador. Un lector que podría haber mirado o que va a mirar. Y, por el otro, la invención poética del referente, la creación de su fantasma, la imagen manifestada como realidad manifiesta, en desmedro de su descripción técnica. Es decir, lo que, para Luz Aurora Pimentel, marca la diferencia ente écfrasis nocional y écfrasis referencial.³¹

²⁸ Murray Krieger, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”, en Antonio Monegal, ed., *Literatura y pintura*, pp. 139-160.

²⁹ Wendy Steiner, “La análoga entre la pintura y la literatura”, en Antonio Monegal, ed., *Literatura y pintura*, pp. 25-50.

³⁰ W. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the other”, disponible en: <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2015.

³¹ Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura*, núm. 4 (2003), p. 207.

Esta pregunta por la crítica de arte no es gratuita por una razón complementaria. El siglo XVIII, en que ven su alumbramiento la institución artística y el sistema de las bellas artes, está atravesado por dos dicotomías especiales, una de carácter estético y otra de carácter filosófico: la primera enfrenta creación con cosas y creación con palabras, algo que, como recuerda Tatarkiewicz,³² impidió la asimilación de la literatura con la producción estética y su inclusión en el sistema de las bellas artes. Hay algo que a menudo olvidamos, esto es, que la literatura es arte sólo a través de una mediación metafórica posterior. La segunda es la que opone literatura de ideas y literatura de imaginación, dicotomía que debemos a Germaine de Staël,³³ y cuya variante preceptiva más conocida en el siglo XIX es la que enfrenta poesía y elocuencia como formas emblemáticas de la producción letrada. Mi propuesta, de alguna manera, es que en el ensayo literario se solucionan ambas antinomias, por razones que los estudiosos del ensayo han nombrado de maneras mucho más precisas: el ensayo es “una poética del pensar”,³⁴ los ensayos son “poemas intelectuales”,³⁵ en el ensayo se da mejor que en ningún otro punto “el arte de la interpretación”,³⁶ el ensayo exhibe “plasticidad”,³⁷ etc. Pero también debemos decir que hay razones como la equiparación entre ingenio poético y libertad política, o entre acción y contemplación, que ayudan a allanar la distancia entre los dos polos. Asuntos que Juan García del Río advertía en 1823, cuando otorgó al

³² Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 93.

³³ Madame de Staël, “De la literatura”, *UIS humanidades* 2, vol. 28 (julio-diciembre 1999), pp. 85-86.

³⁴ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 142.

³⁵ Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 38-39.

³⁶ Liliana Weinberg, “Ensayo, cultura e identidad latinoamericana”, en Leopoldo Zea y Mario Magallón, eds., *Latinoamérica, economía y política*, México, IPGH-FCE, 1999, p. 174.

³⁷ *Ibid.*, p. 166.

ensayo las virtudes que le permitían participar de la esfera estética y de la cultura democrática favorecida por la emancipación.³⁸

Pero no nos apartemos. Al leer la justificación dada por Diderot³⁹ y después por Baudelaire⁴⁰ de la existencia de la crítica de arte —ya que ellos son sus fundadores—, quedan algunos puntos para tener en cuenta. Escribir para el sujeto distante, crear un texto para cooperar en la visión como si de un encuentro se tratara, son disposiciones, no sólo animadas por el contexto, sino aspiraciones estéticas y derivaciones éticas para quien se enfrenta a la explicación de la imagen y, por ende, a la formación del público. En cierta medida, podemos decir que el ensayo, como uno de los modelos de mediación más potentes de la cultura, puede aparecer en la crítica de arte como agente de sentido estético y, si se quiere, como dispositivo de traducción entre sistemas artísticos. La idea de mediación, como sabemos, nos lleva a los problemas más acuciantes de nuestros días, donde el ensayo ocupa un lugar preponderante como generador de metáforas vivas y principios de intelección para experiencias y prácticas proteicas.

Ahora bien, el panorama anterior, presentado de manera acotada, sirve para entender el papel del ensayo frente a la visualidad durante la modernidad artística, estética y literaria a partir de instrumentos que, como el de la éfrasis, se forjaron desde la antigüedad. En primer término, porque el ensayo ayuda a enseñar a ver y a leer y, muy especialmente, a establecer los límites entre dos universos semióticos. Esto supone que el texto ensayístico puede ayudar a la dis-

³⁸ *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura*, Londres, G. Marchant, 1823.

³⁹ Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 62-63.

⁴⁰ Rocío de la Villa Ardura, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en Anna María Guasch, coord., *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, pp. 23-62.

posición que requiere la obra de arte, pues convoca a la apertura y al diálogo, extendiendo el problema puramente formal del universo visivo a los dominios sociales. Nos abre a la diferencia, pues, como indica Mitchell, cuando escribimos un ensayo sobre una imagen estamos en condiciones de acceder a las formas de la otredad, la sexual y la cultural principalmente. Esto porque claramente hemos partido de una alteridad de base: la imagen es el otro del texto. Al tener tal preocupación, el ensayo de crítica de arte está entonces inventando al observador y formando la diferencia. El verdadero enigma no es por tanto la imagen, sino su futura lectura por alguien que es un sujeto atravesado por la diferencia, prisionero de las redes discursivas. Un libro de Marta Traba, una crítica de arte-ensayista que cultivó ensayo e historia del arte, lo dice de manera inmejorable cuando invita al lector-espectador a sumirse en el mundo de los tres pintores a los que dedica su libro de 1965, *Los cuatro monstruos cardinales*, que trata de Francis Bacon, Jean Dubuffet, Willem de Kooning y José Luis Cuevas:

Al caer [...], al meternos [...] hasta la cabeza, sentimos horror, curiosidad, angustia. Descendemos hasta el fondo mismo, orfeos miserables y solitarios. Pero como en toda abyección hay un principio de gloria, descubrimos que quizá la gloria resida en asumir ese horror, en encarnarlo. Mi proposición es que entren en el pantano y recojan la partícula de gloria a cambio del coraje que tal acción reclama.⁴¹

Ante los desafíos impuestos por la neofiguración humanista en tiempos de predominio de la abstracción y el arte conceptual, Traba entiende que no se trata de ofrecer una cartografía formal de la pintura. Sus artistas son la expresión en materia plástica de una angustia y, probablemente, de un

⁴¹ Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965, pp. 11-12.

dolor histórico. Lo importante, más bien, es adivinar el tipo de humanidad torturada que están convocando los artistas.

Me detengo en ella, porque ésta es la Marta Traba que empezaba, como decía Ángel Rama,⁴² a ser ganada por la literatura, y quien se alejaba gradualmente de la crítica de carácter más profesional y técnico para llegar a una aproximación que, aunque dominada por la experiencia con lo sensible y la generación de discurso autónomo, seguía aportando a la cultura artística de su momento, en el que la profesionalización de la historia del arte contribuía a la legitimación de lo estético en el mundo universitario. Varios libros de ensayo dedicados por la prolífica crítica colombo-argentina a artistas, algunos mexicanos, dan cuenta de ese interés. Estoy pensando en sus libros sobre Gunther Gerzso, Rufino Tamayo o Francisco Toledo,⁴³ que atraían su atención por ese entonces, y que le permitieron encontrar en un ensayo penetrante, y de altas calidades formales, una vía ideal para la escritura de la imagen. Traba es, sin duda, una de las mejores ensayistas de Hispanoamérica, y es una lástima que el examen de su obra crítica no haya despertado todavía el interés de los estudiosos del ensayo.

Ahora bien, la relación que venimos exponiendo nos pone de cara a una cuestión que no ha sido suficientemente debatida en la crítica literaria: el papel que las imágenes tienen en el texto ensayístico. El ensayo, como sabemos, es uno de los responsables del sostenimiento de la ilusión de presencia, pues se encuentra aún muy atado a lo concreto, y más específicamente al fenómeno visual, a los soportes de la imagen, a colecciones y museos. En Ortega y sus *Meditaciones del Quijote*, hallamos la justificación del ensayo en términos visuales; al hablar de amor intelectual, invoca la

⁴² Ángel Rama, "Una personalidad: Marta Traba", en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Planeta, 1984, p. 9.

⁴³ Marta Traba, *Los signos de vida*, México, FCE, 1976 y *La zona del silencio*, México, FCE, 1976.

percepción y la idea de salvación en la pintura holandesa, que identifica con una amorosa atención a las cosas banales.⁴⁴ Con su redención de lo perecedero, una idea cara a Adorno,⁴⁵ el ensayo debe aprender de la pintura. Sabemos de la imagen poética, pero poco de la imagen ensayística. Hay allí, entonces, un campo fértil para avanzar en la investigación por vía retórica y comparatista.

Por lo pronto, considero que, si quisiéramos usar una imagen tomada de la teoría de los signos de Peirce, el ensayo encarnaría la vigencia en la mediación de la *deixis*, pues está en condiciones de ligar el discurso con su referente, la imagen, de una manera que quizás no pueden los discursos técnicos y, aun, otras formas de la literatura. De ahí que, metafóricamente hablando, el ensayista-crítico de arte dé cuenta de las huellas de lo visual, pues opera como alguien que convierte fenómenos del espacio en experiencia vivida temporalmente. Se trata de una nueva manera de entender el *hic et nunc* en el ámbito de la comprensión. Esta experiencia preñada de tiempo es, por supuesto, la interpretación aunada a la experiencia estética. En este contexto, saber ir de lo visto a lo escribible es una de las grandes aventuras que nos puede ayudar a vivir el ensayo, algo que deberían aprovechar mejor sociedades democráticas y críticas como las nuestras que, se supone, estarían obligadas a ser más escépticas con las diseminaciones de la visualidad, del arte o del universo estético al que, no sin comodidad conceptual, se ha llamado “expandido”.

Debo anotar que, al ser además árbitros del gusto y participantes del debate alrededor de la autonomía del arte y la definición de lo estético, los ensayistas actuaron en muchas regiones como agentes de secularización y modernización social y cultural. Una tarea en la que el desmonte de regí-

⁴⁴ José Ortega y Gasset, “Meditaciones del Quijote”, en *Obras completas* t. I, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983, p. 113.

⁴⁵ Theodor Adorno, “El ensayo como forma” [1958], en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 20.

menes de visión obsoletos ha desempeñado un papel preponderante. Es necesario, en este momento, como lo han mostrado los estudios visuales, un ensayista crítico que nos haga conscientes de los regímenes de visión vigentes y la política que ellos encarnan. Ése es el verdadero giro icónico, el de la política de la visión.⁴⁶

Aquí podemos mencionar el principio de homología, como lo planteó en su momento el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Recordemos que éste identificó el modo en que, al discutir las innovaciones o revoluciones en el campo estético, el intelectual —pensemos en el ensayista-crítico en este caso— está extendiendo a la vida civil aquello por lo que está luchando en la vida de las artes y, digamos nosotros, de la imagen.⁴⁷ Muchas veces, como sabemos, se trata de una lucha por la autonomía, por el derecho al trabajo o a la libertad de pensamiento, cátedra y culto. En Colombia, mi país, por ejemplo, uno de nuestros más importantes ensayistas, Baldomero Sanín Cano, encarnó esa divisa. Sus textos de 1904 y 1905, en los que defendió al impresionista Andrés de Santa María de los ataques de los políticos conservadores de la Regeneración, mostraron cómo a las virtudes estéticas del artista incomprendido había que relacionarlas con sus virtudes como integrante de la sociedad y las nacientes instituciones seculares.⁴⁸ Veo una encarnación de este tipo de intelectual —Sanín en Colombia, Zola en Francia— en el ensayista y el crítico de hoy que se ocupa, por ejemplo, del uso que políticos, compañías multinacionales y conglomerados mediáticos hacen de la imagen.

⁴⁶ W. J. T. Mitchell, "What Do Pictures Really Want?", *October*, vol. 77 (verano 1996), p. 82.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 194.

⁴⁸ Baldomero Sanín Cano, "El impresionismo en Bogotá I", *Revista Contemporánea* (Bogotá), vol. I, núm. 2 (noviembre de 1904), pp. 145-156 y del mismo autor "El impresionismo en Bogotá II", *Revista Contemporánea*, vol. I, núm. 4 (enero de 1905), pp. 354-361.

En el contexto contemporáneo, es evidente que cada vez más necesitamos a los ensayistas para entender los sistemas de visión, los órdenes de producción y distribución de imágenes ante los que nos sentimos, muchas veces, desamparados. Es en este punto, quizás, donde podríamos indicar que el ensayo, aproximando a los estudios de cultura visual y política de la representación, es capaz de mostrar las estrategias de dominación inherentes que atropelladamente circulan en la red. (Aún es vigente la idea de Benjamin de un productor literario alineado con los otros productores, como intermediador y, si se quiere, como gran confiscador de las representaciones).⁴⁹ La pregunta por lo visual es entonces una de las caras más importantes de la interrogación crítica que exigen las sociedades actuales. El novelista checo Milan Kundera lo dijo en los años noventa con palabras que seguramente aún se recuerdan: “el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”.⁵⁰ Necesitamos una ralentización, un carruaje que, como recuerda la portada de la edición española del libro de donde extraigo la cita, nos haga quedarnos y demorarnos. Por ello, el mismo autor diría que “nuestra época está obsesionada por el deseo de olvidar y, para realizar ese deseo, se entrega al demonio de la velocidad; acelera el paso porque quiere que comprendamos que ya no desea que la recordemos; que está harta de sí misma; asqueada de sí misma; que quiere apagar la temblorosa llanita de la memoria”.⁵¹

EL ENSAYO Y LA IMAGEN

Ahora bien, puestos en la tarea de aproximar ensayo e imagen de esta manera amplia, más allá del “gran” arte, debe-

⁴⁹ Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

⁵⁰ Milan Kundera, *La lentitud*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 48.

⁵¹ *Ibid.*, p. 147.

mos advertir dos cosas. La presencia de un pensamiento visual, de una mirada y de un interés en los rasgos de los objetos a lo largo de la historia de nuestro género. Y, por otro lado, la vinculación efectiva del quehacer del ensayista con el del comentarista profesional, que liga experiencias estéticas cuya conexión no ha sido siempre advertida en los estudios de literatura comparada.

En la gran tradición del ensayo, esta presencia de la imagen es permanente. Pensemos en dos ejemplos distantes, que marcan un arco entre el siglo XVI y el siglo XX: Michel de Montaigne y Virginia Woolf. En el caso del francés, es importante señalar de nuevo la dimensión fundacional que tienen dos imágenes: en primer lugar, el símbolo del vado, unido desde ese entonces a la tarea del ensayar, émulo del escribir al correr de la pluma, y que, si pensamos bien, es visual, además de táctil.⁵² Me gusta la idea de un Montaigne bastante corporal, que es capaz de convertir el andar en práctica estética, si es que quisiéramos, a modo de paseantes, apropiarnos del bello título del libro de Francesco Careri.⁵³ Y, en segundo lugar, tenemos el hecho de que, remoto precursor del *collage*, Montaigne hubiera tenido de las citas una valuación óptica y, si se quiere, objetual. Por su parte, la potente metáfora del cuarto propio de Woolf es, con derecho propio, una alusión al espacio, entendido una vez como intersticio, grieta hecha en medio de la argamasa paterna o marital para la mujer y luego como lugar social y cultural.⁵⁴

Woolf es, si así lo queremos, la remota precursora de las zonas temporalmente autónomas, caracterizadas por el poeta, místico y ensayista Hakim Bey, tan influyente en las concepciones sobre arte y cultura de corte situacionista y re-

⁵² Michel de Montaigne, “De Demócrito y Heráclito”, en *Ensayos*, vol. I, Barcelona, Orbis, p. 245.

⁵³ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

⁵⁴ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.

lacional. Dice Bey, gurú del anarquismo ontológico y del terrorismo poético, además de inspirador del movimiento hacker, acerca de lo que podemos esperar de nuestra experiencia del espacio:

Buscamos [...] “espacios” —geográficos, sociales, culturales, imaginarios— con fuerza potencial para florecer como “zonas autónomas” buscamos tiempos en los que estos espacios se encuentren relativamente abiertos, bien por desinterés del Estado en ellos, bien porque hayan pasado desapercibidos a los cartógrafos, o por la razón que sea. La psicotopología es el arte de la prospección de zonas potencialmente autónomas.⁵⁵

Una lectura de Debord y Bey en la tradición de Thoreau, y aun de Montaigne, es un propósito que el estudio de la vanguardia todavía no ha emprendido.

Y es que, si lo pensamos bien, la inquietud por el espacio ha tenido un lugar preponderante en el ensayo. Y ese espacio, una vez entendido como físico, pasa a tener implicaciones culturales, sociales y sobre todo políticas. Es de Germán Arciniegas la tesis de que el espacio define, desde el ensayo, nuestra particularidad literaria e intelectual como latinoamericanos.⁵⁶ Esto habría conducido, en toda la historia del ensayo de interpretación del ser nacional y continental, a esa primacía del espacio a la hora de dar claves interpretativas sobre sociedad, cultura y personalidad. América es un ensayo, es cierto, pero lo es más aún que América es el espacio de y para el ensayo. De Alfonso Reyes, Martínez Estrada y Fernando Ortiz a Octavio Paz y Juan José Saer, la imagen del lugar se erige como un símbolo aún susceptible de lecturas que superen la limitación, extrañamente autoimpuesta, de

⁵⁵ Hakim Bey, *La zona temporalmente autónoma*. En línea: http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf, p. 4. Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2015.

⁵⁶ Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos* (París), núm. 3 (1963), pp. 9-16.

que la literatura tiene como objeto sólo la representación de la experiencia temporal. Pensemos en Carpentier, por ejemplo, o en el mismo Saer, en textos hermanos como *La ciudad de las columnas*⁵⁷ y *El río sin orillas*.⁵⁸ La imagen, en los dos casos, tiene matices. En el primero, aparece físicamente, con las fotografías de Paolo Gasparini, para respaldar hipótesis arquitectónicas, pero, de manera más importante aun, etnográficas e históricas. En el segundo, se trata de la imagen fluvial de Montaigne, elevada a la condición de puerta de entrada a la comprensión del modo de ser argentino. Y en ambos, por supuesto, asistimos a una manifestación de la imagen con un poder cognitivo que activa comprensiones ajenas a lo meramente ornamental. Las implicaciones de esta tesis de Germán Arciniegas sobre la relación del espacio y el ensayo literario han encontrado poco desarrollo desde esta perspectiva de la imagen y creo que estamos a tiempo de enmendar tal omisión.

Y es que los ensayistas que ejercen como críticos de arte y de la imagen han podido indagar en las posibilidades de la representación —y gestión— del espacio como forma de acceso a un conocimiento privilegiado. Traductor de las percepciones suscitadas por la realidad visual, el ensayista está frente a las distintas formas de concreción y es capaz de ver allí signos dotados de espesor, intersticios que favorezcan un residir más humano.

Ahora bien, y ya que de arte del siglo xx hablamos, deberíamos referirnos a un fenómeno poco estudiado. Se trata de la relación, hoy, entre el ensayo y las formas avanzadas de creación artística y cultural, que probablemente se ha venido deteriorando por la insistencia del ensayista en formas de arte atadas a los epígonos del modernismo y por

⁵⁷ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

⁵⁸ Juan José Saer, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

la distancia que las artes vienen adoptando respecto de la mediación literaria. La situación del arte contemporáneo es singular, pues hemos vivido diferentes momentos, en los que se han dado tanto cercanías como lejanías. Ha habido circunstancias en que el arte ha desafiado a la palabra y la ha puesto en el trance de encontrar su sentido más allá de la forma o de la apariencia visual. Un libro como el de Tom Wolfe ilustra esa idea de manera extrema.⁵⁹ Por su parte, un filósofo como Arthur Danto lo ha dicho enfáticamente, al indicar la primacía del discurso en el arte contemporáneo.⁶⁰ Frente a un arte no siempre hecho para los sentidos, el ensayista ha tomado caminos diferentes a los descriptivos o celebrativos de la pericia técnica del artista, lo que lleva a dominios mucho más amplios.

Es importante destacar que, más recientemente, el ensayo ha ganado una nueva presencia en la agenda del arte contemporáneo, que parece haber atraído de nuevo a los ensayistas. Sin que sea el índice más representativo, algunos premios dan cuenta de ello. Por ejemplo, el ensayista colombiano Carlos Granés Maya obtuvo en 2011 el premio Santillana de Ensayo con un libro sobre un tópico poca veces analizado: la relación entre vanguardia estética y vanguardia política.⁶¹ En su libro, que yo encuentro discutible por razones políticas y conceptuales, y por su conservadurismo un poco gesticulante a lo Vargas Llosa, hay, sin embargo, un ejemplo espléndido del modo en que la gran aventura del arte de nuestro tiempo sigue siendo un gran tema para el ensayo y —he aquí su originalidad— una clave para explicar los movimientos sociales recientes. Granés ha mostrado

⁵⁹ Tom Wolfe, *La palabra pintada*. Traducción de Diego Medina, Barcelona, Anagrama, 1975.

⁶⁰ Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), p. 580.

⁶¹ Carlos Granés Maya, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Santillana, 2011.

con mucha propiedad cómo el ideal contestatario de las vanguardias, que se habría creído en algún momento marginal o elitista, es ahora la verdadera clave de los tiempos, la aspiración superflua de una sociedad que privilegia las emociones fuertes, la juventud y la excitación.

También, debemos recordar que Graciela Speranza fue finalista del XL Premio Anagrama de Ensayo con un conjunto de textos sobre arte contemporáneo.⁶² Néstor García Canclini ha dedicado también uno de sus libros recientes a este tema,⁶³ en una obra que posee un interés adicional, visible también en la obra Mieke Bal:⁶⁴ la aproximación entre arte y ciencias sociales. El filósofo y el teórico del arte encuentran en el ensayista una encarnación que, entonces, valdría la pena extender al intelectual y humanista para dar luces y entender la complejidad de lo visual en la era de los nuevos medios. De la cara estética y comunicativa de este fenómeno me ocupó en la última parte de esta exposición.

ENSAYO, EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN RELACIONAL

El anterior panorama, que sólo señala desde una perspectiva histórica los argumentos que permiten entender la existencia por vía doble de un “arte del ensayo”, nos lleva, a mi juicio, a dos implicaciones que radicalizan la relación entre imagen y palabra y entre arte y literatura. La primera es el lugar del ensayo en las formas de creación más amplias y abarcadoras de nuestros días y su papel como referencia conceptual para ellas. Me permito, brevemente, proponer

⁶² Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.

⁶³ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.

⁶⁴ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.

esta conexión, que encuentra en la pregunta ética y social del ensayista una de sus raíces menos reconocidas.

Como saben los estudiosos del arte contemporáneo, después del apogeo del arte etnográfico en las décadas de los ochenta y noventa y del multiculturalismo de la primera década del siglo XXI, hubo un momento en que el interés de críticos, artistas y curadores se desplazó hacia las ciencias sociales, a los problemas del discurso y a la política. Dicho con la frase de Danto: empezó a ser relevante la atmósfera teórica que hay detrás.⁶⁵ Hal Foster, el crítico norteamericano de la revista *October*, lo definió muy bien:

El arte habría pasado por varias etapas, que le ayudaron a escapar de las restricciones modernistas de confinamiento al medio: 1) reflexión sobre los constituyentes del medio artístico, 2) pregunta por sus condiciones espaciales de percepción y 3) inquietud por las bases corpóreas de esa percepción. En el momento en que Foster escribe, es decir, a principios de la década de los noventa, la institución artística había pasado ya a ser una red discursiva múltiple; el espectador se estaba convirtiendo en un sujeto social atravesado por la diferencia, mientras que los conflictos sociales y políticos se empezaban a entender como *lugares* para el arte y, en resumen, se habría pasado “al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía ocuparse”.⁶⁶ Investigaciones como la del Minimalismo, preocupadas por la percepción y la información, de donde sacó Hal Foster su genealogía para el arte contemporáneo, son centrales a las inquietudes del ensayo.

En ese contexto irrumpió, entonces, la estética relacional, que intentó extender el problema del arte del espacio privado de la contemplación a la esfera de las relaciones sociales.

⁶⁵ Arthur Danto, *op. cit.*

⁶⁶ Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 189.

El interés en las relaciones socioprofesionales, pregonado por el autor de su manifiesto, Nicolas Bourriaud,⁶⁷ no era a pesar de ello nuevo. Ya el situacionismo de los años sesenta y la teoría de las zonas temporalmente autónomas habían postulado la posibilidad de que el arte agenciara un nuevo lugar para generar subjetividad y propiciar encuentros no regulados por la lógica del trabajo en la era del capital. Se trataba de un “materialismo de encuentro”. El programa político de estas tendencias es claro, toda vez que retoman tesis en las que se encuentran ensayistas de la gran crisis europea como John Berger⁶⁸ y Milan Kundera. ¿Hay sólo nostalgia en la petición de lentitud del checo y en el rechazo de los estilos de vida capitalistas del inglés? Creemos que no, y que la apuesta por duraciones y lugares alternativos debe ser tomada en serio desde la confiscación del flujo de la imagen que le hemos encomendado aquí al ensayista.

Renunciando a cualquier pretensión de transformación estructural y optando por la búsqueda de nuevas formas de habitar el mundo existente, el arte relacional busca establecer conexiones humildes, romper pasajes taponados, unir niveles de realidad que se mantienen separados por la división del trabajo y la compartimentación de los papeles sociales. Aspecto que define, entonces, su crítica a la concepción capitalista del oficio y las relaciones. Así, la estética relacional aspiraría a nuevas formas de sociabilidad y amistad, que en algunos casos adquieren configuraciones clandestinas y desconcertantes de relación, lo que permite entender la praxis artística como un ambiente privilegiado para los experimentos sociales.

Se insiste, con ello, en la importancia que tienen las formas autárquicas de la producción, la creación de áreas li-

⁶⁷ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

⁶⁸ Estoy pensando en toda la obra de Berger, pero especialmente en libros como *El tamaño de una bolsa*, Madrid, Taurus, 2004.

bres, la instauración de ritmos alternativos de existencia, en la dirección promovida por el ensayo libertario que nos gusta. La obra de arte es, de este modo, una suerte de intersticio social que se opone a la mecanización de las funciones sociales, y cuyo horizonte subyace en el dominio amplio de la interacción humana, no en el espacio simbólico privado. Es por ello que, con Bourriaud, “la obra de arte no es un espacio para ser transitado”, sino “una duración por experimentar”,⁶⁹ circunstancia que da la posibilidad de instaurar una sociabilidad específica.

Es obvio que estas ideas participan de una visión que ha estado presente en el ensayo. Sería también una tarea pendiente examinar el modo en que semejantes transformaciones en la esfera de las artes del espacio, el objeto y el cuerpo pueden extenderse a la creación con palabras. La pregunta por la lectura y el lector, por la amistad y la buena fe, por la celebración y el goce, como ya lo sabemos, es clave.

La cuestión es, también, qué papel tiene el ensayo en una cultura fundamentalmente animada por el espectáculo. ¿Es la inclinación hacia una dinámica de participación, como apunta Claire Bishop,⁷⁰ la oposición factible ante lo que vemos circular de manera impávida? ¿Es el decir del ensayo lo que se puede oponer al mostrar desafortado de nuestra acelerada y exponencial condena a las representaciones —incluidas las literarias— sin digerir? La misma literatura, de Henry James a Milan Kundera, ha tocado estas cuestiones. Ford, a quien le debemos la antinomia entre *show and tell*,⁷¹ y Kundera, para quien la pregunta por la experiencia de la duración es fundamental, coinciden en este punto. Dice Kundera: “Es una exigencia de la belleza, pero ante todo de la memoria, imprimir una forma a una duración. Porque

⁶⁹ Nicolás Bourriaud, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ Claire Bishop, ed., *Participation*, Cambridge, Whitechapel, The MIT Press, 2006.

⁷¹ Ford Madox Ford, *The English Novel*, Manchester, Carcanet Press, p. 122.

lo informe es inasible, inmemorable”.⁷² El arte del ensayo, podríamos decir, nos ayuda a codificar una experiencia alternativa de duración, obliterada por el mercado literario y los *managers* del ocio rápido y desechable, vívido ejemplar de la obsolescencia programada, pero esta vez en el mundo de los símbolos.

Hakim Bey, el creador de la teoría del espacio cultural y del intersticio que nos interesa discutir hoy, resulta más que oportuno en este contexto. Su texto *La zona temporalmente autónoma* indica lo que en buena medida debe procurar el arte del ensayo: inventar —y experimentar con— nuevas formas de sociabilidad. Los planteamientos de Bey nos abren a repercusiones incalculables, pues su propuesta está en el corazón de muchas de las formas de creación y acción estética avanzadas de nuestros días. La crisis de las humanidades y la necesidad de incorporar en ellas el camino de la experimentación parecen coincidir con planteamientos del arte y la creación cultural más reciente. Que el espacio artístico sea cada vez más lugar de encuentro y cita no debe pasar inadvertido para los estudios del ensayo y de las humanidades.

La relación entre ensayo y experimentación es digna de consideración en primer término, y esto, en su faceta plenamente estética —el ensayo como experimento literario, como en Borges, o incluso netamente plástico, como en Rodríguez o Berger. Como se sabe, el papel del experimento en las humanidades ha sido señalado como una de las salidas a su aparente crisis por Samuel Weber.⁷³ Valdría la pena pensar que esta experimentación ha sido comprendida en términos estrictamente literarios, aunque no suficientemente, pues sólo se ha entendido en el ámbito formal. La acción

⁷² Milan Kundera, *op. cit.*, p. 47.

⁷³ Samuel Weber, “El futuro de las humanidades: experimentando”, *Revista Co-herencia*, vol. 10, núm. 20, enero-junio 2014, pp. 13-38.

social como campo de creación es el lugar donde podría dirigirse el experimento del ensayo con sus lectores. A la larga, éste es participativo y relacional.

Y es que, además de fortalecer la idea de que el espíritu ensayístico influye en la renovación del lenguaje de la literatura, de la narrativa y de la poesía, necesitamos entender el ensayo como experimento social, como forjador de nuevas formaciones humanas desde la experiencia discursiva y la conciencia crítica que agencia. Y esto, quizás, en el sentido dado por Nicolás Bourriaud a la palabra relacional: se hace arte con las relaciones sociales,⁷⁴ algo que —como sabemos— tiene una larga tradición en el ensayismo latinoamericano, desde Simón Rodríguez, Bello, Sarmiento o Bolívar. El experimento de emancipación fue a la vez textual y social. Así, bajo este esquema doble de experimentación, estética y ética, tendríamos de la mano del ensayo nuevas formas de la vida y nuevas formas de la literatura.

El ensayo, el pensamiento, las ciencias sociales y el arte contemporáneo también dan testimonio de imbricación, pues como han mostrado recientemente muchos de los conceptos que hoy usamos, pasan de una vertiente a otra, convirtiéndose en lo que la videoartista y narratóloga Mieke Bal ve como un verdadero grupo de nociones viajeras.⁷⁵ Todo esto lo que hace es, a la larga, dar cuenta de lo que quería Lukács: la penetración del pensamiento y las ideas en la imaginación y la invención literaria.⁷⁶ La interpenetración de crítica y literatura, como ya sabemos, en un signo de nuestros tiempos —Vila Matas, Borges, Piglia, Pitol—, pero hace falta, acaso, ir hacia otra frontera, en la que podamos asistir a un hecho cada vez más visible: que el ensayo es el único género moral de nuestros días, implicado como está

⁷⁴ Nicolás Bourriaud, *op. cit.*

⁷⁵ Mieke Bal, *op. cit.*

⁷⁶ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 23.

en pensar críticamente nuestros modos de ser, representar y actuar. De ahí que el abandono de la esfera privada de contemplación pasiva que hemos venido describiendo como progresivo en las últimas décadas tenga dos cursos: el abandono del recinto museístico que privilegia la contemplación elitista en las artes visuales y el retiro de la esfera exclusiva de la lectura literaria y la escritura de opinión.

EL ENSAYO EN EL CAMPO EXPANDIDO

Ya para concluir esta exposición, sería importante revisar el que, a mi juicio, es el último ejemplo de conexión entre ensayo e imagen aprovechable para el propósito anunciado. Un ejemplo que tiene la particularidad de que nos muestra, no al ensayo buscando la imagen, sino al revés. El mundo de lo visual, de los objetos, buscando análogos en el ensayo, bien para explicarse, bien para desmarcarse de la condena al entretenimiento inocuo de la ficción, bien para definir su forma de activación. Para quienes se han ocupado del estudio de nuevos medios y lenguajes, resultarán conocidas voces como “ensayo audiovisual”, “ensayo visual”, “ensayo curatorial”, “cine-ensayo”, “ensayo tipográfico”, entre otros. Tales expresiones, como resulta evidente, suponen, a igual dosis, malentendidos y oportunidades. Pero, más allá, representan un nuevo modo de pensar los problemas de nuestro género. Valdría la pena aquí rescatar por lo menos la segunda dimensión del problema y ver una salida adicional a la relación con lo visual y lo artístico antes planteada.

El ensayo es hoy en día, como lo prueba el uso del buscador, una metáfora viva, como diría Paul Ricoeur,⁷⁷ con un lugar ganado a la hora de designar experiencias fronterizas en la creación visual, audiovisual y espacial. Y esto acaso

⁷⁷ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

porque el ensayo designa a la vez un producto y una acción. Ensayo visual, ensayo curatorial, ensayo audiovisual son expresiones usadas para referir un tipo de práctica y un tipo de producto que, como el videoarte, el audiovisual, el performance o el arte relacional, toma al género ensayístico como referente. Lo cual no es poco. La presencia del ensayo en el auge de las escrituras no ficcionales es evidente y se ve su extensión conceptual hacia lo visual, con mucha fuerza, por ejemplo, en el ámbito del documental, que ha sido reconocido en el último tiempo como el homólogo no ficcional del ensayo en el mundo de la realización cinematográfica. La pluralización de las escrituras creativas, de cuyo auge en el mundo universitario el ensayo es un agente poco reconocido, tendría su equivalente en este género, que ha obligado a repensar la obra cinematográfica. Géneros como el del falso documental son todo un desafío en ese sentido. ¿Habrán, me pregunto, un falso-ensayo? ¿Colisionan con los regímenes de verdad los ensayos sobre escritores y teorías inexistentes de Borges o los diálogos de Piglia? Ficcionalidad, como hemos visto, no parece ser una categoría lo suficientemente útil, pues ella sólo nos puede dar teorías construyendo una exterioridad, la del mundo “otro”, que necesariamente sirve de cotejo.

Finalmente, necesitamos prestar atención al más importante campo de mediación del arte de nuestro tiempo: la curaduría artística. Ésta, últimamente, ha reconocido también la raíz ensayística de su práctica, pues se ha dicho que, junto con la textualidad producida, catálogos, fichas, explicaciones, etc., la alineación de obras y la organización de espacios museísticos y de exhibición tienen un carácter asimismo argumentativo, ensayístico. (Convendría recordar en este punto una precisión hecha por los semiólogos: el hecho de que una imagen aislada pertenece al discurso argumentativo, mientras que varias imágenes juntas caen en el

dominio narrativo).⁷⁸ La apasionante trayectoria del curador Harald Szeemann es un ejemplo de esta comunicación y de la capacidad argumentativa de una organización de objetos e imágenes en el espacio. Baste pensar, por ejemplo, en una exposición como *When Attitudes become Form*, que en su mismo título reviste una crítica profunda a la noción de intención artística.⁷⁹

En cierta medida, con estos dos casos —el documental y la curaduría—hablaríamos, entonces, de la adopción de un principio al que podemos llamar “ensayístico” para definir formas y productos residentes en la creación cultural de nuestros días que se sirve de la imagen. Parafraseando el conocido ensayo de Rosalind Krauss de 1978 sobre la escultura y la naciente forma de la instalación, es posible decir que asistimos a un apogeo del ensayo en “el campo expandido”.⁸⁰ Esto significa que, si bien el ensayo puede ver eclipsadas sus posibilidades en el ámbito académico a causa de la hegemonía del articulismo, o en el periodismo a causa de la columna de opinión y la crónica, o en las redes sociales por el *tweet* y la autopublicación, sí ostenta una presencia fuerte en la cultura, y sobre todo en aquella que trabaja con imágenes y experiencias artísticas.

Una conclusión, que no aspira de ningún modo a cerrar el debate, lleva a pensar que los nuevos desafíos de la visualidad nos ponen de cara a las posibilidades del ensayo. Entenderse como metalenguaje de la imagen, pero a la vez como reserva para la activación de sus códigos, podría ser

⁷⁸ Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre imagen y palabra”, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁹ Harald Szeemann, *When Attitudes become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information: [exhibition Held At] Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4. 1969; an Exhibition Sponsored by Philip Morris Europe; [catalogue by Harald Szeemann]*, Berne, Impr. Stämpfli et Cie., 1969.

⁸⁰ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 289-303.

uno de esos caminos. ¿Eso qué significa? Que, por un lado, el ensayo traslada su dimensión crítica a un terreno que es, no un sistema alterno, sino un campo con otros medios, donde sus estrategias y disposiciones pueden funcionar. Y, por el otro, estamos frente a la posibilidad de que aportemos a la ya larga historia del ensayo un campo de opciones aún mayor del que supone la restricción al mundo del texto o de la experiencia literaria y del libro. Pese a que no hay razón para defender un generalismo estético o una obra de arte total, el ensayo puede portar la clave para entender la manera en que, mediante las artes, la esfera de la imagen y la esfera del texto verbal logren una comunicación. Podemos decirlo con unas palabras de Octavio Paz que, pese a haber sido vinculadas con Duchamp, podríamos aplicar a nuestra relación con el goce y la intelección de la imagen: “La libertad no es un saber, sino lo que está *después* del saber”.⁸¹

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, *Notas de literatura* [1958], trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ARCINIEGAS, GERMÁN, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos* (París), núm. 3 (1963), pp. 9-16.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1996.
- BAL, MIEKE, *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Murcia, Cendeac, 2009.
- BARTHES, ROLAND *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁸¹ Octavio Paz, *Obras completas IV. Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*, p. 262.

- BENJAMIN, WALTER, *El autor como productor* [1934], trad. y presentación de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.
- BERGER, JOHN, *El tamaño de una bolsa*, trad. de Pilar Vázquez, Madrid, Taurus, 2004.
- BEY, HAKIM, *La zona temporalmente autónoma*, trad. de Guadalupe Sordo, en http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf, consultado el 13 de noviembre de 2015.
- Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura*, Londres, G. Marchant, 1823.
- BISHOP, CLAIRE, ed., *Participation*, Cambridge, Whitechapel, The MIT Press, 2006.
- BOURDIEU, PIERRE, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOURRIAUD, NICOLÁS, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CARPENTIER, ALEJO, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.
- DANTO, ARTHUR C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19 (1964), pp. 571-584.
- DIDEROT, DENIS, *Escritos sobre arte*, trad. de Helena del Amo, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- FORD, FORD MADDOX, *The English Novel*, Manchester, Carcanet Press, 1997.
- FOSTER, DAVID WILLIAM, *Para una lectura semiótica del ensayo hispanoamericano, Textos representativos*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia en el fin de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz Editores, 2010.

- GIRALDO, EFRÉN, “‘Entrar en los cuadros’. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”, *Co-herencia*, vol. 12, núm. 22 (2015), pp. 201-226.
- GRANÉS MAYA, CARLOS, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Santillana, 2011.
- GUASCH, ANNA MARIA, coord., *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- KRAUSS, ROSALIND, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KUNDERA, MILAN, *La lentitud*, trad. de Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2011.
- LUKÁCS, GEORG, *El alma y las formas*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MALRAUX, ANDRÉ, *Las voces del silencio. Visión del arte*, trad. de Demián C. Bayón y Elva de Loizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- MATHIEU CASTELLANI, G., ed., *La Pensée de l' image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MITCHELL, W. J. T., “What Do Pictures Really Want?”, *October*, vol. 77 (summer, 1996), pp. 71-82.
- _____, “Ekphrasis and the other”, en <https://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>, consultado el 12 de noviembre de 2015.
- MONEGAL, ANTONIO, comp., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, trad. de Juan G. de Luaces, Barcelona, Orbis, [1984], 3 vols.
- NAVARRO, JESÚS, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de la conversación*, México, FCE, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas*, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983.
- PAZ, OCTAVIO, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989.

- _____, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura*, núm. 4 (2003), pp. 205-215.
- PRAZ, MARIO, *La casa de la vida*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva* [1975], trad. de Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2001.
- RIFFATERRE, MICHEL, “The referential fallacy”, *Columbia Review*, vol. 57, núm. 2 (winter, 1978), pp. 21-35.
- RODRÍGUEZ, SIMÓN, *Sociedades americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- SAER, JUAN JOSÉ, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires, Alianza, 1991.
- SANÍN CANO, BALDOMERO, “El impresionismo en Bogotá I”, *Revista Contemporánea*, Bogotá, vol. I, núm. 2 (noviembre de 1904), pp. 145-156
- _____, “El impresionismo en Bogotá II”, *Revista Contemporánea*, vol. I, núm. 4 (enero de 1905), pp. 354-361.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN, *De sobremesa*, Bogotá, Editorial Cromos, 1925.
- SPERANZA, GRACIELA, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- STAËL, MADAME DE, “De la literatura”, *UIS humanidades*, vol. 28, núm. 2 (julio-diciembre 1999), pp. 85-86.
- SZEEMANN, HARALD, *When Attitudes become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information: [exhibition Held At] Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4. 1969; an Exhibition Sponsored by Philip Morris Europe; [catalogue by Harald Szeemann]*, Berne, Impr. Stämpfli et Cie, 1969.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2002.
- TRABA, MARTA, *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965.

- _____, *Los signos de vida*, México, FCE, 1976.
- _____, *La zona del silencio*, México, FCE, 1976.
- _____, *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Planeta, 1984.
- VÉLEZ UPEGUI, MAURICIO y JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, eds., *El caduceo de Hermes. Estudios de hermenéutica teórica y aplicada*, Medellín, Editorial San Pablo, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2011.
- WARBURG, ABY, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- WEBER, SAMUEL, “El futuro de las humanidades: experimentando”, *Revista Co-herencia*, vol. 10, núm. 20 (enero-junio 2014), pp. 13-38.
- WEINBERG, LILIANA, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- WILDE, OSCAR, *Ensayos y diálogos*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- WOLFE, TOM, *La palabra pintada*, trad. de Diego Medina, Barcelona, Anagrama, 1975.
- WOLLHEIM, RICHARD, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1998.
- WOOLF, VIRGINIA, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.
- ZEA, LEOPOLDO y MARIO MAGALLÓN, eds., *Latinoamérica, economía y política*, México, IPGH-FCE, 1999.

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ATLAS DEL ENSAYO LATINOAMERICANO

Lucía Pi Chohula

La crítica, en términos de Judith Butler, es siempre crítica de “alguna práctica, discurso, saber o institución instituida”¹ en el mundo, y constituye un instrumento necesario para cuestionar los límites de nuestro horizonte epistemológico, “haciendo que los contornos del horizonte, por así decir, aparezcan puestos en relación con su propio límite”.² Discurso adecuado para cuestionar la realidad, la crítica “pone de relieve el propio marco de evaluación”³ de los objetos y moldea, desde su práctica, nuestro modo de saber y entender el mundo. El crítico —social, político, literario—, como sujeto que ejerce la práctica crítica,⁴ no sólo muestra

1 Judith Butler retoma a Foucault en su ensayo “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, trad. de Marcelo Expósito, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños-transform, 2008, p. 141.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ “La crítica —escribe Foucault— será el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva [*l'indocilité réfléchie*]. Si es un ‘arte’ en el sentido que él le da, entonces la crítica no puede consistir en un acto singular, ni pertenecerá exclusivamente al dominio subjetivo, porque se tratará de la relación estilizada con la exigencia que al sujeto se le impone. Y el estilo será importante en la medida en que, como estilo, no está totalmente de-

cómo operan el poder y el saber dentro de la dinámica ordenadora de la realidad, sino también señala sus rupturas, hace visible aquello que el campo de verdad no logra abarcar y por lo tanto invisibiliza, ocultando su fragilidad constitutiva.⁵ La crítica busca tanto las condiciones como los límites del campo de verdad y, al apelar a esos límites, ilumina la transformabilidad del mismo: “la libertad surge en los límites de lo que uno puede saber, en el preciso momento en que la desujeción del sujeto tiene lugar al interior de las políticas de la verdad, en el momento en que cierta práctica cuestionadora comienza adoptando la forma siguiente”.⁶ Los límites permiten observar lo inacabado y su posibilidad de variación para nombrar un nuevo momento, mientras que el centro consolida discursos que se resisten al cambio desde una posición privilegiada en el campo del sentido. Todos los discursos, los centrales y los limítrofes, los hegemónicos y los marginales constituyen un universo de significados y sentidos en movimiento que sostiene el mundo.

Bajo estas consideraciones, es fructífero pensar, como modelo de reflexión, en un atlas que dé cuenta del surgimiento, la construcción y las transformaciones del concepto ‘intelectual’ en América Latina, considerando que “el significado de cualquier término siempre es relativo a los espacios de comunicación en los que es utilizado.”⁷ Lo que se busca es, desde los principios que constituyen el atlas de Aby War-

terminado de antemano, ya que incorpora la contingencia que en el curso del tiempo marca los límites de la capacidad de ordenamiento que tiene el campo en cuestión. Así que la estilización de esta ‘voluntad’ producirá un sujeto que no está ahí listo para ser conocido bajo la rúbrica de verdad establecida”, *ibid.*, p. 157.

⁵ “La política de la verdad se refiere a aquellas relaciones de poder que circunscriben de antemano lo que contará y no contará como verdad, que ordenan el mundo en ciertos modos regulares y regulables y que llegamos a aceptar como el campo de conocimiento dado”, *idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ Guillermo Zermeño, “El concepto *intelectual* hispanoamericano: génesis y evolución”, *Historia Contemporánea*, núm. 77 (2003), p. 778.

burg, y el replanteo de los mismos que hace Graciela Speranza para el caso del arte latinoamericano en su libro *Atlas portátil de América Latina*,⁸ construir un atlas de ensayos que apele directamente a la reflexión sobre y del campo intelectual en América Latina. En el entendido de que el ensayo es, de acuerdo con Edward Said,

la forma tradicional mediante la cual se ha expresado la propia crítica. La problemática central del ensayo como forma es su *localización*, mediante lo cual me refiero a una serie de tres modos de que dispone el ensayo para ser la forma que adoptan los críticos, y en la que los críticos al hacer su trabajo se sitúan a sí mismos. Por tanto, la localización lleva consigo las relaciones, las afiliaciones, los hábitos de los críticos con los textos y los públicos a los que se dirigen.⁹

Un atlas de ensayos de autointerpretación y autodefinición,¹⁰ donde las preguntas por la ‘identidad intelectual’, pero también por el ‘quehacer’ y el ‘deber’ intelectual iluminen una parte de la historia del ensayo en América Latina. Pues es en el ensayo —aunque no solamente, sino también en las cartas, los debates, los discursos, géneros todos insertos en los límites de la reflexión personal y situada— donde el constante ejercicio de autorreflexión consolidó, a partir de la pregunta por el ‘ser intelectual’ —“la más típicamente intelectual de todas las preguntas”—,¹¹ diversas representaciones sobre el papel social de los intelectuales latinoamericanos.

⁸ Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 16.

⁹ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo Pérez García, Barcelona, Debate, 2004, p. 73.

¹⁰ Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 22.

¹¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003, p. 19.

El atlas sería entonces una aproximación desde la historia pero también desde la crítica literaria, porque partimos de la idea de que “la ‘historia intelectual’ indica un campo de estudio más que una disciplina o subdisciplina. Aunque inscribe su labor dentro de la historiografía, su ubicación está en el límite de este territorio y a veces (por los materiales que trabaja, por el modo en que los interroga o por las facetas que explora en ellos) cruza el límite y se mezcla con otras disciplinas”.¹² Es sin duda esta característica transdisciplinaria lo que posibilita la consideración ética y estética de los ensayos que podrían conformar el atlas. Un análisis literario de la construcción de representaciones y un análisis histórico que van siempre de la mano, situados en el contexto de producción de los discursos, pues el concepto ‘intelectual’ “tiene un registro ineliminablemente político y condensa una historia que no es sólo la de una figura social, sino también una historia de las representaciones sobre el papel de los grupos cuya tarea especial es la producción y la administración de los bienes simbólicos”.¹³

En el ensayo el proceso de interpretación del ‘quehacer intelectual’ entra en escena, y el texto se convierte tanto en el desarrollo del sentido, como en el sentido mismo que el texto le otorga al mundo.¹⁴ A partir de la mirada situada del ensayista, ‘el ser intelectual’ —que es a su vez el mismo que escribe— puede analizarse dentro del contexto histórico, social y cultural tanto de la escritura como del objeto de reflexión del propio ensayo. El acto de entender y la escritura se en-

¹² Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, pp. 10-11.

¹³ Carlos Altamirano, “Introducción” a la *Historia de los intelectuales en América Latina*, Jorge Myers, ed., Buenos Aires, Katz editores, 2008, p. 148.

¹⁴ “El ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo”, Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, en *Boletín 9*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2000, p. 17.

cuentran imbricados en el ensayo, en un mismo proceso que culmina en una *poética del pensar*, la que designa “tanto el proceso intelectual como el texto que es resultado de dicha actividad; tanto el estilo de reflexionar como una escritura”.¹⁵ Para llevar a cabo la tarea de pensar(se) en un papel determinado de la historia, el ensayista activa una red de conocimientos, experiencias y lecturas que acompaña su mirada y determina la forma en que piensa la realidad que lo circunda.

Los textos que formarán el atlas constituyen en sí mismos un abanico de búsquedas, de procesos que organizan, integran y sintetizan la experiencia del ensayista que se piensa dentro del campo intelectual; al mismo tiempo, los ensayos (d)escriben la realidad y la configuran desde el diálogo que trae a presente, reactualiza otras lecturas y se convierte en campo para la amistad intelectual y dialógica, en que intervienen innumerables veces,¹⁶ lo que posibilita la movilidad del concepto y sus definiciones, y por lo tanto la transformación de la propia asunción del trabajo y la figura del intelectual dentro de las sociedades latinoamericanas.

El género ensayístico va hilando un modo de mirar valorativamente la realidad extra-textual que lo envuelve, es decir, la atmósfera social y cultural en el que la escritura tiene lugar, pero también un modo de mirar el propio texto, de acercarse a él, de leerlo y aprehender su escritura, pues

el ensayo no es sólo un ejercicio de interpretación ni es sólo un eficaz proceso de comunicación de ideas, sino que es, más

¹⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, México-Madrid, CIALC-UNAM, Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 18.

¹⁶ “Explicit and hidden quotations, paraphrases, and other references to earlier literature, together with examples and sayings taken from everyday life, produce a heteroglossic polyphony of voices. The essay becomes a field for intertextual and dialogical friendship, where different voices are mingling, commenting, or fighting each other”, Kuisma Korhonen, *Textual friendship: the essay as impossible encounter. From Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*, New York, Humanity Books, 2006, p. 116.

aún, una poética de la interpretación, una configuración de la prosa que nos remite a su propia especificidad, a su propia opacidad, a su propia ejemplificación de ese mismo proceso de interpretación. Ya hemos dicho que el ensayo cumple con los requisitos propios de la obra artística [...]. Lejos de apelar al lenguaje como mero recurso instrumental, el ensayo se apoya además en los grandes resortes y recursos del decir productivo, capacidad polisémica, metafórica, simbólica. El ensayo es en su más alta expresión, trabajo artístico sobre el lenguaje, voluntad de estilo, poética del pensar: una poética de la interpretación.¹⁷

En América Latina, la letra, fundamental para la conformación tanto del Estado nacional como de los Estados independientes, se impone como discurso.¹⁸ En una primera instancia son los escritores los que definen lo que es América Latina: ellos dominan la crítica y los debates culturales que incluso influyen hasta en la constitución de los géneros literarios. La crítica cultural tiene sus raíces en los ensayistas del siglo XIX y del siglo XX que “aportan una aproximación multidisciplinaria al análisis de los fenómenos políticos y culturales y, aún más importante, se interesan no sólo por la marginalidad social sino también por la producción de subjetividades y discursos que existen en una relación tensionada con el poder.”¹⁹ Los intelectuales, como los nombramos ahora, aunque bien podríamos agrupar a los hombres de letras en una categoría que recorre un proceso más amplio que el que se logra abarcar desde el surgimiento del término intelectual —*la ciudad letrada* de Ángel Rama—, se posicionan dentro de un espacio del poder, y van actuando frente a éste, salvando tensiones o acrecentándolas desde su práctica discursiva dadora de sentido. Sin embargo, no sólo

¹⁷ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 150.

¹⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, *passim*.

¹⁹ Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores-Instituto Mora, 2009, s.v. “crítica cultural”, por Michael J. Lazzara, p. 62.

parten de su posición en el mundo para hablar de éste, sino que, en América Latina por lo menos, la autointerpretación es fundamental, pues al construir el mundo se construyen a ellos mismos. Esta autointerpretación funciona a su vez como un discurso de autolegitimación de su práctica; como podemos ver las distintas definiciones del campo y el que-hacer intelectual están imbricadas con la construcción letrada de la identidad, las naciones, los discursos sociales, etc.:

Los propios intelectuales son los más inclinados a las descripciones normativas de su papel. La respuesta a la cuestión ¿qué es un intelectual? tiende a convertirse, más o menos insensiblemente, en la respuesta a otra pregunta, ¿qué debe ser un intelectual? El razonamiento cobra entonces sentido moral y los intelectuales son representados como integrantes de un grupo aparte, una especie de “clase ética”, asociada con una misión, sea la de guiar la opinión de su sociedad, la de subvertir el consenso complaciente, o a de adelantarse a sus contemporáneos indicando el futuro.²⁰

Los intelectuales latinoamericanos sin un asidero en el pasado, pero con esperanza de futuro, se construyen en la historia. Esto los lleva no sólo a la edificación de una tradición propia, ya sea latinoamericana —pienso en Arguedas— o universal —Borges o Cortázar—, sino a la autodefinition de lo que, desde su situación, la palabra “intelectual” puede nombrar como realidad subjetiva o colectiva.²¹

Nombrándose en los textos se hacen también los intelectuales; es por esta razón que nos parece importante estudiar

²⁰ Carlos Altamirano, *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013, pp. 37-38.

²¹ “En la formación del concepto jugarán un papel de gran importancia los pronunciamientos y reflexiones de los mismos ‘intelectuales’ [...]. Algunos de sus textos [...] dieron inicio a un tipo de comunicación centrado en sí mismos originando propiamente la formación de la nueva configuración sociocultural del ‘intelectual’”, Guillermo Zermeño, *op. cit.*, pp. 780-781.

el universo de significaciones que los ensayos fundan en torno al concepto, en un afán por rastrear lo que *la palabra* nos dice y lo que nos quiere decir, puesta en relación con el texto y el contexto enunciativo. Para esto es preciso construir un archivo de ensayos que traten el tema y que, desde la mirada del autor, trabajen con el concepto y le otorguen un nuevo sentido. Es decir, construir un atlas que componga tanto un mapa de ensayos como una mesa de trabajo que muestre, compare y teja redes entre las discusiones, los planteamientos y las polémicas. Los intelectuales latinoamericanos se (r)escribieron en el ensayo a lo largo del siglo veinte, unas veces coincidiendo y otras en plena pugna, sin embargo, con la pluma llenaron su quehacer de contenido. Justamente el atlas de ensayos de autointerpretación buscará responder cómo lo hicieron, cómo desde su situación dotaron a la intelectualidad de contenido.

El atlas puede concebirse así como una herramienta para manifestar la apertura de las posibilidades, quebrar los marcos y explorar el fondo negro del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Construir un atlas de ensayos de autointerpretación permitirá iluminar los diálogos visibles e invisibles entre los textos, y tejer un mapa que genere nuevas maneras de entender el objeto de estudio.²²

Como método de estudio crítico-histórico, el atlas posibilita no ceñirse a las restricciones temporales, no hablar de generaciones, épocas o años, sino de procesos situados; observar los objetos de estudio sí como fenómenos relacionados con un contexto, pero que al mismo tiempo, a partir

²² “Así pues, de entrada, el atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. Y es que responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad”, Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 15.

del diálogo entre ellos, pueden relacionarse y constituir una nueva forma de acercamiento a una historia que tanto construye como explica el mundo. Un acercamiento que paradójicamente no puede ser concebido de manera lineal y jerárquica, pues existe una multiplicidad de tiempos e imágenes que edifican nuestro imaginario.

Los intelectuales de antes y de ahora no serán estudiados, dentro del atlas, conforme a una temporalidad específica que parta de juicios de valor desde los que sería posible tanto exaltar “el progreso del devenir”, como adscribirse a la idea de que “todo tiempo pasado fue mejor”, sino que se pondrán en relación con su contexto, partiendo de aquello que vincula los textos con su momento presente. Por tanto, el atlas del mundo intelectual latinoamericano no pretende pensar la construcción del concepto como una evolución progresiva del mismo, sino que ésta se encuentra anclada al contexto histórico, político y social del ensayista que lo define.

El atlas es, pues, una propuesta de investigación para incursionar en el tema del intelectual en América Latina; más que la presentación de algo concluido, es el planteamiento de un proyecto que busca (re)construir la historia de nuestros intelectuales desde el movimiento, esto es, una historia flexible que (re)acomode las piezas del atlas apelando al carácter situacional de los textos. Un proyecto que permita reunir diferentes aproximaciones y enfoques que iluminen el universo de significaciones. Por ejemplo, desde la perspectiva del papel del intelectual frente a la revolución, que puede recorrer los primeros ensayos de González Prada de 1905, “El intelectual y el obrero”, pasando por “La influencia de la Revolución en la vida intelectual en México” de Pedro Henríquez Ureña, hasta la famosa polémica de Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, o incluso poner en comparación estas aproximaciones con la postura antagonista al “compromiso intelectual”, como lo es la de Vargas Llosa después de su rompimiento con la

Revolución cubana; pero también que posibilite el análisis histórico y literario de los textos, pues al reunirnos en una mesa de trabajo el atlas permite expandir la perspectiva, rastrear las definiciones y los usos, y poner en relación las lecturas, traducciones, diálogos, encuentros, etc. que tanto los ensayos como la situación enuncian.

En el *Atlas* de Aby Warburg ninguna composición es fija ni definitiva, pues el método no busca la confrontación de posturas, la afirmación de ausencias ni la neutralización de distinciones, sino centrarse en el fondo negro de la mesa de encuentro, en ese espacio en el que se tejen las redes y las analogías que constituyen la memoria inconsciente del atlas mismo, pues es en los detalles de esas redes que tejen los textos donde será posible entender de una manera distinta el campo intelectual latinoamericano. Se busca, en un primer nivel de comparación, vislumbrar otros aspectos que aparecen tras la iluminación de la urdimbre del diálogo y la comunicación que los propios intelectuales hilaron en ocasiones desde la proximidad espacio-temporal, y en otras, desde el mismo diálogo que el género ensayo permite construir en la lejanía e incluso en la ausencia²³ —pensemos nada más y nada menos que en Michel de Montaigne y Étienne de La Boétie—, al traer a presente y reconfigurar elementos predeterminados del mundo.²⁴

²³ “Las formas de relación entre quienes constituyen una red pueden ser variadas. Los encuentros cara a cara, la correspondencia a través de diversos soportes y los contactos telefónicos dan lugar a congresos, campañas, publicaciones, comentarios o reseñas de libros, citaciones recíprocas y otras tantas formas en que se establecen articulaciones en el mundo intelectual”, Eduardo Devés-Valdés, *Redes intelectuales en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2007, p. 30.

²⁴ Pienso por ejemplo en el ensayo del chileno Raúl Rodríguez Freire, titulado “Notas sobre la inteligencia precaria (o sobre lo que los neoliberales llaman *capital humano*)” del año 2012, en el que desde un primer momento el autor establece no sólo una relación entre el título de su ensayo y el del célebre texto de Alfonso Reyes, publicado en la revista *Sur* en 1936, “Notas

El museo que exhibe el atlas —en este caso un museo/ ensayo, esto es la puesta en escena del archivo y del trabajo crítico sobre el archivo—, pretende ser un dispositivo capaz de “poner en relación imágenes y discursos intelectuales sin adoctrinar, [mostrar] nuevas maneras de hacer dialogar e interactuar los sujetos históricos, más desde una perspectiva transversal y dialógica que lineal y pragmática”.²⁵ De la misma manera, busca ser un sistema no sistemático que permita estudiar la constitución del campo intelectual en América Latina; exhibir la disolución de las fronteras geográficas, históricas, individuales —pensando en Ángel Rama y lo que podríamos llamar la “latinoamericanización de la literatura”—,²⁶ y exponer una visión constelar del campo,

sobre la inteligencia americana”, sino un diálogo con el autor al traer a presente la ruta de observación de Alfonso Reyes, aunque su objeto de estudio, similar a primera vista, se ha desplomado en la decadencia. Así mismo lo enuncia el autor del ensayo en el primer párrafo de su texto: “Mis observaciones se limitan a lo que llamaremos inteligencia precaria. La necesidad de abreviar me obliga a ser ligero, confuso y exagerado hasta la caricatura. Solo me corresponde desatar o provocar una conversación, sin pretender agotar el planteo de los problemas que se me ofrecen ni mucho menos aportar soluciones. Tengo la impresión de que, así como Alfonso Reyes lo hizo respecto de una preocupación que llamó ‘inteligencia americana’, con el pretexto de precari(ad)o no hago más que rozar al paso algunos temas globales”, Raúl Rodríguez Freire, “Notas sobre la inteligencia precaria (o sobre lo que los neoliberales llaman *capital* humano)”, Santiago de Chile, Sangría Editora, 2012.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ Para el periodo que se busca estudiar es importante tomar en cuenta la siguiente afirmación del crítico uruguayo: “Existen, claro está, historias nacionales de la literatura, en cada uno de los países, y sus autores comienzan por plantearse los presupuestos que basamentan sus tareas, a saber: la previa existencia de una nacionalidad. El problema nos remite a la balcanización política de América Latina por obra de los imperialismos, las oligarquías locales y las falsas estructuras administrativas del colonaje, con lo cual se han creado precarias y, muchas veces, arbitrarias estructuras pseudo-nacionales (América Central sirva de ejemplo). Ello ha dificultado la natural expansión y desarrollo de las comarcas semejantes donde los elementos étnicos, la naturaleza, las formas espontáneas de sociabilidad, las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación

dotada de una historia que la sustenta, pero no la paraliza, pues el altas siempre es permutable, no hay interpretaciones definitivas.

El archivo se caracteriza por la acumulación simple y la ausencia de un argumento que agrupe y exponga los objetos en la mesa de diálogo. En este caso, el principio rector del archivo de ensayos de autointerpretación será tanto identificar, como, con la pasión del coleccionista, catalogar aquellos textos que se ocupan de la cuestión del intelectual en América Latina. Es una primer instancia del trabajo, minuciosa y extensa, que permitirá identificar textos donde el ensayista y su creación, esa “determinada *configuración de la prosa* [...], relacionada con la poética del pensar, que no sólo emplea la prosa como vehículo de transmisión de las ideas, sino que se relaciona íntimamente con las potencialidades artísticas y comunicativas de la prosa en general”,²⁷ se acercan al tema, lo ensayan, lo (re)interpretan y le otorgan un sentido distinto.

Lo que se considera que es o debería ser un intelectual en América Latina cambia con cada reescritura, pues añade, quita, modifica, enfatiza y crea nuevos elementos que le dan forma. La mirada del que escribe es, sin duda, el punto de partida para dibujar a los sujetos que conforman el campo; cada trazo es importante, el conjunto se convierte en cuerpos productores de espacio desde el compromiso político-estético, la creación, la moral, la crítica. La perspectiva cambia pues el ensayista está siempre anclado a su contexto; sin embargo, esta característica no enfatiza la incomunicabilidad de la creación y la experiencia, sino que resalta la posibilidad de diálogo, de puesta en relación de intercambio, de construcción colectiva. El debate publicado en la

literaria”, Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, *Casa de las Américas*, año IV, núm. 26 (octubre-noviembre, 1964), p. 13.

²⁷ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 24.

revista *Nuevos Aires*, “Intelectuales y Revolución. ¿Conciencia crítica o conciencia culpable?”,²⁸ muestra justamente esta multiplicidad de acercamientos que concilian y discuten, se alejan y dialogan, en una conversación entre intelectuales de izquierda en la que se preguntan, en una suerte de ensayo oral, diálogo del camino del pensamiento, por su papel en el mundo. No por nada Noé Jitrik comienza una de sus intervenciones precisando que el problema del intelectual parte de una interrogante, qué es un intelectual, quiénes son y qué es lo que hacen:

Porque cuando se habla de intelectuales aquí en la Argentina, habría que precisar primero —desde el punto de vista profesional (usemos esta palabra provisoriamente)— qué se quiere decir; y luego, si logramos saber qué es ser intelectual-profesional, de quién concretamente estamos hablando para referirnos por fin a la actitud que tienen en relación con el cambio del sistema; en definitiva se trata de saber si estamos hablando de la situación de conjunto que afecta a todos los intelectuales o si estamos hablando de los intelectuales que se pretenden revolucionarios y que pretenden esos cambios.²⁹

Una vez conformado el archivo, el atlas permitirá exponer los textos sobre la mesa de exhibición; presentarlos en ella posibilitará mostrar sus dimensiones estéticas e ideológicas en su unicidad. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, lo importante no será la exhibición del objeto aislado del conjunto, sino las conexiones que éste trama con otros, las redes que se tejen en ese fondo negro que da apertura a una multiplicidad de observaciones e interpretaciones creadas por la imaginación del crítico que, fuera del

²⁸ “Intelectuales y Revolución. ¿Conciencia crítica o conciencia culpable?”, *Nuevos Aires*, núm. 6 (diciembre 1971/enero-febrero 1972), pp. 3-82.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

marco, en ese espacio de supuesta oscuridad, le otorga un nuevo sentido a la panorámica.³⁰

Agrupar todos los textos permitirá tramar respuestas a las preguntas que surgen al pensar el ensayo y el campo intelectual en relación con las sociedades latinoamericanas; esto con el fin no sólo de descubrir el papel de los intelectuales en estas sociedades en términos de sus posturas frente al devenir, sino su papel en la construcción misma de nuestras identidades, en la constitución de nuestras naciones, pues es desde el establecimiento de su propio quehacer intelectual que partirán para hablar de América Latina.

La mesa de exhibición del atlas del ensayo latinoamericano se comporta como un espacio de encuentro de los textos:

La mesa es el mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y posiciones pasajeras: en ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto su 'plano de trabajo' [...] recibe sin jerarquía.³¹

En el fondo negro es posible hallar la comunicación implícita y explícita tanto entre los ensayos, como entre los actores intelectuales que los producen, y así vislumbrar las redes intelectuales que nacen de éstos. Estas redes comunican desde las manifestaciones estéticas del lenguaje hasta el actuar de esas personas que se dedicaron a reflexionar sobre el mundo y su quehacer dentro de éste, pues "el concepto de intelectual no tiene un significado establecido: es multívoco, se presta a la polémica y tiene límites imprecisos,

³⁰ "La Imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de la cosas, las correspondencias y las analogías", Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 18.

como el conjunto social que se busca identificar con la denominación de ‘intelectuales’”.³²

Por otro lado, la mesa también funciona como un espacio dotado de contenido previo, pues el contexto histórico, social y político de los ensayos se encuentra tanto dentro como fuera de éstos, supera los marcos establecidos y se coloca en ese espacio de exhibición que sostiene los objetos expuestos, tal como el contexto sostiene el decir y el hacer del ensayo, pensando siempre en las posibilidades de reactualización, no del contexto histórico, pero sí de los contextos de lectura.

Si las combinaciones del atlas son siempre permutables, las urdimbres dialógicas y contextuales que componen el fondo de exhibición también lo son, pero siempre están presentes, pues no es posible construir una historia de las ideas sin el contexto en que éstas fueron producidas. El archivo cobra relevancia en el diálogo que el crítico y la mesa de exhibición propician entre los objetos. El contexto es fundamental pues,

El objeto de la historia intelectual [no es] restablecer la marcha de ideas imperturbables a través del tiempo. Por el contrario, debe seguirlas y analizarlas en los conflictos y los debates, en las perturbaciones y los cambios de sentido que les hace sufrir su paso por la historia. Las ideas, envueltas como están en las contingencias de las pasiones y los intereses, se alteran, y como ha escrito Jean Starobinski: “se hacen más sutiles o se exaltan, se hacen obedientes o se vuelven locas, y sobre todo, ya contaminadas por ideas extranjeras, ya retomadas por nuevos teorizadores, ya adaptadas a las circunstancias por los hombres de acción, conforman la historia y son enseguida conformadas por ella”.³³

³² Carlos Altamirano, *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, p. 15.

³³ Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, p. 11.

El atlas como exploración del camino de una idea, un relato del ensayo latinoamericano y un ensayo en sí mismo, que reúne las fronteras de los textos que los separan a lo largo de la historia. El atlas como método de apelación a la posibilidad narrativa de nuestra historia³⁴ —la historia intelectual como historia literaria—;³⁵ un momento de exhibición que no ha de construirse a partir de cánones y jerarquías, sino de diálogos, intercambios y conversaciones entre los elementos expuestos.

El pensamiento dinámico del atlas es “una invitación a sumergirse en un tiempo y un espacio sin fronteras”,³⁶ que posibilita la creación de una historia vectorial, basada en el movimiento entre espacios interconectados que se interrelacionan no en la continuidad ni en la lógica de la exclusión, ni en el paradigma del centro y las periferias. Como el ensayo, el atlas no es un marco en sí, sino la apertura de la posibilidad o, en otros términos, la posibilidad de las posibilidades. Azaroso e infinito, no busca nunca imponer un canon, sino exponer una lectura siempre variable. Partir de un motivo para explorar las posibilidades de relación entre

³⁴ “Lo que afirmo es que la historia del pensamiento latinoamericano está fuertemente ligada a la historia de la literatura, a las reflexiones que se han dado en torno a las formas de ficción. Estas dos tradiciones se sintetizan en el ensayo, género híbrido que ha permitido conjugar un proyecto estético con un imaginario político, una narrativa histórica con un lenguaje literario, en suma, una propuesta de crítica cultural a través de la creación de un universo artístico”, Jezreel Salazar, “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión”, ponencia presentada en las Jornadas del Colegio de Filosofía, Letras y Humanidades: Filosofía y Literatura: Límites y puntos de encuentro, llevada a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, del 11 al 14 de mayo de 2005, en la Ciudad de México.

³⁵ “Partimos de la idea de que la historia intelectual en Hispanoamérica, a diferencia, por ejemplo, de algunos países europeos, no se puede escribir sin tomar en cuenta el rol que los escritores juegan en esa historia”, Friedhelm Schmidt-Welle, “Introducción: la historia intelectual como historia literaria”, en *La historia intelectual como historia literaria*, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2014.

³⁶ Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 16.

los ensayos de autointerpretación de nuestros intelectuales, tejer redes, generar diálogo donde parecía imposible, pues es en los detalles de la observación donde se encuentra el principio creador de otra historia que no es fija ni adoctrinadora, sino que busca crear posibilidades de pensamiento que otorguen una explicación plausible del mundo.

Finalmente se trata de crear un atlas que apele a la textualidad, esto es, un atlas texto y un atlas de textos desde los que sea posible (re)construir convergencias y confluencias en la historia intelectual de América Latina. Una historia que apele a una lectura y escritura del mundo basadas en la vinculación entre las cosas, pues “leer el mundo significa asimismo *vincular las cosas del mundo* según sus ‘relaciones íntimas y secretas’, sus ‘correspondencias’, sus ‘analogías’ [...]. Toda lectura, incluso la lectura de un texto debe contar con los poderes de la semejanza”.³⁷ El ensayo compone realidades a partir de la interpretación y la reescritura, porque el texto es finalmente una acción que enuncia el universo mientras lo crea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, CARLOS, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- _____, “Introducción” a la *Historia de los intelectuales en América Latina*, Jorge Myers, ed., Buenos Aires, Katz editores, 2008.
- _____, *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.
- BUTLER, JUDITH, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, trad. de Marcelo Expósito, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la*

³⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

- crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños-transform, 2008.
- DEVÉS-VALDÉS, EDUARDO, *Redes intelectuales en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- GILMAN, CLAUDIA, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- JITRIK, NOÉ *et al.*, “Intelectuales y Revolución. ¿Conciencia crítica o conciencia culpable?”, *Nuevos Aires*, núm. 6 (diciembre 1971/enero-febrero 1972), pp. 3-82.
- KORHONEN, KUISMA, *Textual friendship: the essay as impossible encounter from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*, New York, Humanity Books, 2006.
- RAMA, ÁNGEL, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, *Casa de las Américas*, año IV, núm. 26 (octubre-noviembre 1964), pp. 3-43.
- _____, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL, “Notas sobre la inteligencia precaria (o sobre lo que los neoliberales llaman *capital humano*)”, Santiago de Chile, Sangría Editora, 2012.
- SALAZAR, JEZREEL, “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión”, ponencia presentada en las Jornadas del Colegio de Filosofía, Letras y Humanidades: Filosofía y Literatura: Límites y puntos de encuentro, llevada a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, del 11 al 14 de mayo de 2005, en la Ciudad de México.
- SAID, EDWARD, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo Pérez García, Barcelona, Debate, 2004.
- SARLO, BEATRIZ, “Del otro lado del horizonte”, *Boletín 9*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de

- Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2000, pp. 16-31.
- SCHMIDT-WELLE, FRIEDHELM, “Introducción: la historia intelectual como historia literaria”, en *La historia intelectual como historia literaria*, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2014.
- SPERANZA, GRACIELA, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- SZURMUK, MÓNICA Y ROBERT MCKEE IRWIN, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores-Instituto Mora, 2009.
- WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.
- _____, *El ensayo en busca del sentido*, México-Madrid, CIALC-UNAM-Vervuert, 2014.
- ZERMEÑO, GUILLERMO, “El concepto *intelectual* hispanoamericano: génesis y evolución”, *Historia contemporánea*, núm. 77 (2003), pp. 777-798.

EL ENSAYO Y EL GÉNERO

EPISTOLARIDAD DEL ENSAYO, ENSAYISMO DE LA EPÍSTOLA

Mariana Ozuna Castañeda

“El lector que lee novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”, aseveró Borges en 1978, en su conferencia “El cuento policial”, donde propuso que Edgar Allan Poe no sólo creó el relato policial, sino que para lograrlo creó al lector de ficciones policiales.¹ La posibilidad de que un género produzca un tipo de lector es la idea clave que mueve mi reflexión sobre los vínculos entre dos géneros, la carta y el ensayo.² En este primer momento mi reflexión propone que el fenómeno de la lectura masiva de epistolarios y de colecciones de cartas a partir del siglo XVI produjo un lector sensible y ávido de narraciones subjetivas del presente; considero que tal público lector fue indispensable para la aparición y éxito del ensayo como género.

¹ “El cuento policial”, en *Borges oral. Obras Completas IV*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 190.

² José Luis Gómez-Martínez advierte la contigüidad entre la epístola y el ensayo, aunque en el presente trabajo se disentió con muchas de sus reflexiones respecto de esta contigüidad. *Cf. Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, pp. 24-25. Liliana Weinberg no deja de señalar este punto citando a María Teresa Mathet: “el ensayo comienza a diferenciarse respecto de otras formas en prosa escrita como las memorias, el diario, la autobiografía, en la medida en que comienza a variar la relación objetividad-subjetividad”, *cf. Situación del ensayo*, México, UNAM-CCYDEL, 2006, p. 84.

EL PRESENTE DEL PENSAR Y DEL ESCRIBIR

La epístola como género comunicativo adquiere un papel protagonista en Europa durante el siglo xv, fundamentalmente entre los humanistas, quienes sostuvieron redes de comunicación e influencia gracias a la intensa escritura de cartas; esto fue posible porque ya para entonces se había desarrollado una retórica específica para este género.³ Podemos hallar esta retórica tanto en los epistolarios o colecciones de cartas (verdaderos *best sellers* del Renacimiento y los siglos venideros) o en la forma de manuales con modelos para el aprendiz, es decir en la tradición epistolográfica ampliamente estudiada.⁴

La carta se definió desde la Antigüedad como una conversación o diálogo entre ausentes.⁵ En este sentido en la carta se hacen presentes dos ausencias: retóricamente se perfila tanto quien escribe y su presente, como el destinatario; hay pues al menos dos tiempos desplegados en y por la carta, el tiempo desde el que se comunica y el que aparece durante su lectura. A partir del siglo xvi la imprenta hizo del presente un valor social: estar “actualizado” será percibido como un valor social en el mundo moderno, de ahí la importancia que adquirieron las gacetas de novedades y el desarrollo de los periódicos que respondían y alimentaban a un tiempo el valor de estar al día.

La epístola alcanzó para los hombres del Renacimiento un sentido distinto a partir de que fueran publicadas las car-

³ La presente investigación se enmarca en una mayor acerca de los géneros menores y su injerencia en la constitución del sistema literario mexicano durante los albores del siglo xix. En un libro de próxima aparición indago profundamente sobre las contribuciones de la epístola y el diálogo en la folletería mexicana previa a la Independencia política.

⁴ Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996.

⁵ J. Trueba Lawand, “Aproximación a la retórica epistolar de fines del siglo xv: el *Ars Conficiendi Epistolas* de Jacobo Publicio”, en *ibid.*, p. 16.

tas de Cicerón por parte de Petrarca, quien las halló en Verona en 1345. El hallazgo transformó la vida de Petrarca al cambiar su visión acerca de Cicerón; el poeta construyó otra forma de percibir el mundo literario y de conocimientos que representaba el gran orador. En el libro XXIV de las *Cartas familiares* de Petrarca, se encuentra una “Carta a Cicerón”, fechada en Verona el 16 de junio de 1345, que no sólo da cuenta del hallazgo, sino de la mencionada transformación:

Francesco envía sus saludos a Cicerón. He estado cazando tus cartas desde hace mucho tiempo y persistentemente. Las descubrí donde menos esperaba hacerlo, y ávidamente las leí. Podía escuchar tu voz, Marco Tulio, confesando mucho, quejándose mucho, hablando con diferentes estados de ánimo. Ya estaba muy consciente del tipo de maestro que fuiste para otros, ahora finalmente he aprendido qué tipo de guía fuiste para ti mismo.

Ahora, dondequiera que estés, es tu turno de escuchar no un buen consejo sino los lamentos inspirados en el verdadero amor de un adorador, quien habla desde tiempos muy lejanos a los tuyos. Te escribe entre lágrimas [...]. ¿Por qué decidiste involucrarte en tantas y vanas controversias e improductivas disputas? ¿Por qué dejaste el retiro apropiado a tu edad, profesión y fortuna? ¿Qué falso ofuscamiento de gloria te guió, a ti anciano, para implicarte en las batallas de los jóvenes [...]? Como un viajero en una noche oscura, traes una linterna, que ha servido de luz a otros por el camino en el que tú mismo tropezaste y caíste [...].

Estoy lleno de vergüenza y angustia por tus errores [...].

Escrito entre los vivos, en la orilla derecha de Adige, en Verona, ciudad de la Italia Transpadana, el 16 de junio en el año del Señor, a quien no conociste, de 1345.⁶

⁶ “Franciscus sends his greetings to Cicero. I have been hunting for your letters long and persistently. I discovered them where I least expected to, and avidly I read them. I could hear your voice, Marcus Tullius, confessing much, complaining of much, speaking in various moods. I was already well aware what a master you were for others; now at last I learned what kind of a guide you were for yourself”, Petrarca, “A Letter to Cicero”, en *Letters from*

En su “Segunda carta a Cicerón”, fechada en Aviñón el 19 de diciembre del mismo año, se lee lo siguiente:

De Francesco a Cicerón, saludos. Espero que mi carta anterior no te haya ofendido. Sin embargo, tú mismo admitiste la verdad de las palabras de Terencio en su *Andria*: “La indulgencia hace amigos, la verdad engendra odio”. Si estás ofendido, permite que esta carta te calme, y pruebe que la verdad no es siempre odiosa. Si nos irritamos a causa de verdaderas críticas, también nos satisfacen los verdaderos elogios [...].

Desearás aprender la condición de Roma, la ciudad y el estado. Querrás saber cómo se ve el terruño, qué tipo de concordia prevalece entre los ciudadanos, quiénes han obtenido el control, y con qué sabiduría dirigen el imperio, si nuestras fronteras son ahora el Danubio, el Ganges, el Ebro, el Nilo [...]. Sospecho que estás ansioso de las respuestas a preguntas como éstas [...].

Pero no, es mucho mejor que yo no diga una palabra. Créeme, Cicerón, si tú debieras enterarte acerca del estado del mundo actual, tus lágrimas lloverían a cántaros, dondequiera que estés hospedado, sea en el cielo o en Erebos. Y así, Cicerón, adiós para siempre.

Desde la tierra de los vivos, en la margen izquierda del Rhône, en la Galia Transalpina, en el mismo año, el 19 de diciembre.⁷

Resulta admirable esta “correspondencia”. Petrarca puede escribir una carta familiar a Cicerón dado que ha entrado en conocimiento de datos privilegiados en ese momento sobre la persona privada del orador, Petrarca es testigo de una absoluta primicia: conoció al hombre que ninguno de sus con-

Petrarch, Morris Bishop, trad., Bloomington, Indiana University Press, 1966, pp. 206-207. La traducción es mía.

⁷ “From Franciscus to Cicero, greetings. I hope my previous letter did not offend you. However, you yourself admit the truth of Terence’s words in his *Andria*: ‘Indulgence makes friends, the truth makes hatred’. If you are offended, let this letter mollify you, and prove that the truth is not always hateful. If we are irritated by true criticisms, we are pleased by true praise”, *ibid.*, pp. 208-210. La traducción es mía.

temporáneos conocía, y, en lo fundamental, adquirió conciencia de la distancia y diferencia: él, Francesco Petrarca, del siglo XIV y Cicerón, el hombre de la Antigüedad a quien creyó superior. El artificio o grado de ficcionalidad requerido no sólo para la escritura y concepción de las cartas mismas sino para su lectura aún ahora, revela las condiciones generales que supone el género epistolar durante el Renacimiento y que lo acompañarían distinguiéndolo desde entonces del *ars dictaminis* medieval y de la carta no literaria. Me refiero principalmente a 1) la co-presencia en el espacio y tiempo epocales de remitente y destinatario, y 2) al diálogo intermitente susceptible de permanecer abierto.

No, Cicerón no podrá ser corresponsal en este ejercicio epistolar, y sin embargo la existencia de la carta suspende las condiciones originales del género —la contemporaneidad de los corresponsales y la coespacialidad, entre otras—, y al suspenderlas las lleva más allá de sus funciones originales. Petrarca *pudo* escribir dos cartas a Cicerón donde le reclama y se disculpa, respectivamente, porque en sentido estricto *no le escribe a Cicerón*, sino al Cicerón de la tradición, esto es, al Cicerón escrito. Petrarca lleva a cabo un ejercicio crítico: “Ya estaba muy consciente del tipo de maestro que fuiste para otros, ahora finalmente he aprendido qué tipo de guía fuiste para ti mismo.” Resulta relevante esa puntual separación entre “el maestro que fue Cicerón para otros”, “el maestro que fue para sí mismo” y el hecho de saber ambas cosas en el “ahora” de Petrarca, ese ahora que deliberadamente le niega (y le está negado de suyo) al latino: “Pero no, es mucho mejor que yo no diga una palabra”; Petrarca calla sus circunstancias históricas, excluye al maestro de los oradores: “Y así, Cicerón, adiós para siempre”. De manera que el poeta se vuelca en su presente participando activamente en él. Narrar el presente es consecuencia del advenimiento de la Modernidad, que Matei Calinescu caracteriza por “una alianza ideológicamente revolucionaria con el tiempo”

llevada a cabo por los hombres del siglo xv, quienes tomaron conciencia de su época.⁸ Ya no interesa tanto narrar el presente respecto de un pasado insuperable o dado en términos teológicos, sino respecto de sí mismo, como si el presente se desprendiera de la Antigüedad alcanzando un sentido histórico distinto. Si las gacetas se encargaban del presente colectivo, la carta era el género que narraba el presente subjetivo; carta y ensayo se vinculan en este principio estructural fundamental.

Será justamente el ahora de la vida de Petrarca el que sufrirá las consecuencias de su meditación crítica. Tanto es así que en 1351 escribiría su afamada “Epístola a la posteridad”, que inicia:

Quizá hayas oído algo acerca de mí, aunque es poco probable que mi pobre insignificante nombre haya llegado lejos en el espacio y el tiempo. Aún así, tal vez quisieras la oportunidad de saber qué tipo de hombre fui o cuál fue el destino de mis obras, especialmente de aquellas cuya reputación hubiera persistido, o cuyo nombre hayas vagamente escuchado. Habrá varias opiniones al respecto, ya que la mayoría de las palabras de la gente no son provocadas por la verdad, sino por el capricho.⁹

Después de haber escrito “al pasado”, Petrarca se arroja nada menos que hacia el futuro, desde una completa y com-

⁸ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, presentación por José Jiménez, Madrid, Tecnos-Alianza editorial, 2003, p. 36, y concluye: “El hombre debía por tanto participar conscientemente en la creación del futuro: se consideraba de gran valor a quien estaba a la altura de su tiempo (y no en su contra), y a quien se convertía en un agente de cambio en un mundo incesantemente dinámico”, *idem*.

⁹ “You may perhaps have heard something about me —although it is doubtful that my poor little name may travel far in space and time. Still, you may by chance want to know what sort of man I was or what was the fate of my works, especially of those whose reputation may have persisted, or whose name you have vaguely heard. There will be various opinions on this score, for most of people’s words are prompted not by truth but by whim”, Petrarca, *op. cit.*, p. 5. La traducción es mía.

pleja conciencia de las implicaciones del presente, su presente. Él, Petrarca, habrá desaparecido cuando cualquiera lea su carta; no sólo eso, aún cuando sus trabajos perduren, como lo hicieron, este texto posee y logra efectos que sólo una carta puede dar, efectos que se perciben en el caso de ambas misivas a Cicerón, pero que en esta última son trocados: Petrarca se dirige a un “tú desconocido”; le escribe, sin embargo, porque de alguna manera lo conoce, lo ha prefigurado en la carta, es ya un diálogo abierto lanzado al futuro, y le escribe desde su presente con conciencia plena de la importancia de dejar dicho y esclarecido quién ha sido él y cuál fue su vida y obra, aunque esto sólo sea una ilusión retórica.

Conforme nos distanciamos del siglo XIV el efecto obtenido es semejante al que previamente sintiera Petrarca cuando leyó las cartas de Cicerón: “Podía escuchar tu voz, Marco Tulio”. El lector de “Epístola al Porvenir” escucha la voz del gran poeta renacentista, con una diferencia: el lector de la carta de Petrarca es *ya siempre* el destinatario preciso para lo que él desea decirle, ha sido elegido antes de haber nacido, sin conocerlo y, sin embargo, el texto es la plataforma artificial merced a la cual se palpan el tiempo y la voluntad de estar en él. “Quizá hayas oído algo acerca de mí”, Petrarca informa a su anónimo interlocutor de (y *desde*) su presente, su época, su vida, habla de los asuntos que desde su personal visión son relevantes; así una breve porción del siglo XIV nos es entregada en “perspectiva”, y es justo el perspectivismo lo que la torna más valiosa. Nuestro presente de la lectura de la carta se articula con el momento de la escritura de la misma, dos presentes son necesarios para dotar de corresponsabilidad a la carta y a su mensaje. Y de esta suerte: *a)* el lector ha quedado prefigurado; *b)* el presente de Petrarca queda tanto suspenso en el tiempo como accesible cada vez que un lector en un otro presente lo reactiva y hace conciencia de su presente propio; *c)* el presente de

Petrarca se entrega filtrado por su perspectivismo, su conciencia de su tiempo, su subjetividad.

De manera que la epístola como género sufrió un vuelco completo con la publicación de las cartas de Cicerón, y desde que Petrarca se encargara de escribir y hacer público su propio libro de *Cartas familiares*. Precisamente con el nombre de “carta familiar”, se denomina a este tipo de escritura epistolar. Otro gran humanista vendría a consolidar el género y su sitio dentro del sistema editorial y literario del Renacimiento; se trata de Erasmo de Rotterdam.

En 1509, un amigo envió a Erasmo un volumen manuscrito de sus propias cartas, que había sido puesto en venta en Roma. Erasmo lo quemó, y a partir de 1515 se dedicó a cuidar la edición de sus cartas; en 1516 apareció una selección. Johan Huizinga afirma: “Ningún artículo era tan demandado en las librerías como las cartas de Erasmo”.¹⁰ He aquí la dimensión material del texto que actualmente ha cobrado relevancia en la historia cultural. Erasmo se dedicó a “editar” sus cartas para que fueran propiamente publicadas. Y más aún, Erasmo colaboró en la larga tradición teórica sobre epistolografía en su tratado *De conscribendis epistolis* (Arte de escribir cartas, 1522),¹¹ poco después Luis Vives publicaría otro bajo el mismo título en 1534; una aportación más de gran influencia al arte epistolar durante el mismo siglo XVI fue *Epistolica institutio* (Método epistolario), de Justo Lipsio, publicada en 1570.¹² Con todo, no sólo los crecientes

¹⁰ Johan Huizinga, “Erasmo de Rotterdam”, en Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura. Coloquios*, trad. de Julio Puyol y Alonso de Virués, introd. de Johan Huizinga, México, Porrúa, 1984, p. LXXXIII.

¹¹ Este tratado se empleó como libro de texto en los colegios de los jesuitas, y a partir de 1561 en la Universidad de Valencia, a pesar de que otras obras suyas estaban prohibidas por la Inquisición. Cf. Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, p. 62.

¹² Estos son algunos de los tratados más importantes del siglo; sin embargo, antes de ellos se encuentran el libro tercero de *Rudimenta grammatices*, titulado “De componendis epistolis” (1473) de Nicolás Perotto (la episto-

tratados u obras dedicadas a la escritura de cartas señalan la ascendente importancia de este género, sino que además

la epístola tenía también un papel importante en el currículum escolar [...], el arte epistolar formaba parte de los *studia humanitatis*, concretamente los estudios de gramática y retórica [...]. Mediante la lectura directa de cartas de autores clásicos como Cicerón, y la aplicación de la preceptiva epistólica en el estudio y análisis de dichas cartas, los estudiantes adquirirían los conocimientos necesarios para después, en la práctica componer sus propias cartas en latín.¹³

Escribir cartas en latín ejercitaba la escritura en “prosa”; esto es relevante para los desarrollos posteriores de la prosa misma.¹⁴ Y en este punto es preciso observar que durante los siglos XVI y XVII las sociedades occidentales se iniciaron en el aprendizaje de la cultura escrita, para lo cual florecieron diversos géneros didácticos entre los cuales se cuentan los secretarios o manuales de epistolografía, así que escribir cartas, leer manuales de cartas y leer colecciones de cartas se convierten en parte fundamental de la difusión, aprendizaje y sustento de la cultura escrita.¹⁵

Ahora bien, la retórica consideraba dos dimensiones primordiales en cualquier discurso, *res* y *verba*, es decir, el asunto del discurso y la forma verbal del discurso. La retorización

lografía era una de las tres partes de la obra entera); así como el capítulo XXXIX titulado “De genere epistolico” del libro XL de la obra *Expetendorum et fugiendorum* de Giorgio Valla Placentino, muerto en 1500. En *Flores rhetorici* (ca. 1485), el español Fernando Manzanares dedica 88 páginas de las 149 totales de su obra a este asunto; el incremento de tratados sobre epístolas o su aparición dentro de obras de gramática denota la importancia que el género fue adquiriendo durante el Renacimiento. Véase *ibid.*, pp. 43-57.

¹³ Jamile Trueba Lawand, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ Me refiero obviamente a la novela.

¹⁵ Véase Roger Chartier, “Los secretarios: modelos y prácticas epistolares”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1994, pp. 284-314.

de la literatura alcanzó por supuesto a los tratados de epistolografía y a la escritura de cartas.¹⁶ La modificación en estas dimensiones (asunto y estilo) por parte de los humanistas significó un giro en el género entero; las cartas familiares podían abordar diversos temas y, aunque durante la Edad Media la utilidad burocrática del género estableció el estilo alto, la preceptiva renacentista junto con el descubrimiento de las cartas ciceronianas y la labor de edición de autores como Petrarca y Erasmo modificó profundamente esto. Las cartas tratarían de cualquier asunto, y la temática a tratar crecería: “existe una infinidad de asuntos epistolares, a los que corresponde una infinidad de estilos posibles”.¹⁷ Paralelamente el estilo sufrió una alteración importante para el desarrollo posterior de la prosa: dejó de ser alto para preferirse el humilde, llano o sencillo, esto se logró mediante un cambio en la rígida retórica epistolar medieval (*ars dictaminis*) en favor de “una retórica que funcione como pedagogía de una cultura, de una libertad del habla, donde se dan consejos, no reglas fijas, para formar el *ingenium* del joven”.¹⁸ Hay todavía otro asunto, importante para establecer los vasos comunicantes entre la carta y el ensayo: Erasmo escribía en el latín que hablaba, es decir, sus cartas son revolucionarias porque dejan de lado la afectación que imitaba el latín ciceroniano para hundirse en la “actualidad” circundante, y poco después las cartas en lenguas vernáculas inundarán Europa.

Así, la epístola se robustece y transforma en lo que va del siglo XIV al XVI en todos los sentidos: deja de parecerse al *ars dictaminis* medieval no sólo porque la temática “familiar”, personal o privada cobra mayor relevancia, sino porque el estilo llano se construye en un latín renacentista, en alianza con el presente, y de esta manera establece su distancia definitiva

¹⁶ Véase nota 11.

¹⁷ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ *Idem.*

con el pasado de la Antigüedad, que se iba haciendo cada vez más antigua. Al ocuparse de un mayor número de temas, hacerlo en prosa y ser parte de los ejercicios de composición de los estudiantes, la carta asegura su presencia y difusión; su flexibilidad le permitirá formar parte de composiciones mayores, o bien mantendrá por sí misma un valor literario. En el marco de la naciente cultura del impreso esto significó pronto también valor como mercancía cultural.

La imprenta encontró en la escritura epistolar garantía de comercialización, y, a su vez, en la imprenta y la reproductibilidad la epístola familiar, hallaría el medio de penetración en la sociedad de la época. En los manuales de cartas se halla la evidencia del papel de mediadores que adquirirían estos trozos de papel: cartas para solicitar empleo, para comunicar una boda, para participar de un nacimiento, cartas de consolación, cartas para pedir un préstamo, etc. Escribir cartas materializa las relaciones, al mismo tiempo que des-aleja a los individuos, y pone a la escritura como garante de la relación misma.¹⁹

Las cartas resultaron primordiales durante la temprana modernidad del Renacimiento porque satisfacían una necesidad de comunidades diversas: la de comunicación interpersonal. Si bien son escritura autobiográfica, como lo son el diario y las memorias que también narran el presente vivido, éstos últimos géneros no promovieron redes interpersonales de comunicación ni lograron el éxito de ventas de los epistolarios o colecciones de cartas.²⁰ La carta con su presencia

¹⁹ Véase Jamile Trueba Lawand, *op.cit.*; Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*, México, UNAM, 1996; Carol Poster y Linda C. Mitchell, eds., *Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present. Historical and Bibliographic Studies*, South Carolina, The University of South Carolina Press, 2007.

²⁰ Claudio Guillén señala que el legendario editor “Aldo Manunzio había estampado un volumen de cartas de Santa Catalina, y en 1510, las vernáculos de Francesco Filelfo”, Claudio Guillén, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 220. El 29 de diciembre de

masiva editorial hizo circular una forma de narrar el presente subjetivo, creó un público lector fuera de los claustros universitarios y la corte.

El tiempo subjetivo de quien escribe se ensancha por gracia de la amistad escrituraria, es un tiempo compartido al

1537, apareció el volumen inicial de las cartas de Pietro Aretino, publicadas por Francesco Marcolini en Venecia; en ese entonces Aretino contaba con 44 años de edad. De enero de 1538 a febrero de 1539 este primer volumen se reimprimirá diez veces. Después publicará cuatro volúmenes más hasta 1555, y, de manera póstuma, aparecerá uno más ese mismo año. En palabras de Guillén: “Fue Aretino el primer escritor en la historia de la literatura europea que publicó sus propias cartas privadas, más de tres mil, escritas en lengua vernácula, mientras vivía, es más, muchas veces mientras las estaba escribiendo, sin pararse a preparar y ordenar, como Petrarca, una colección futura. Sus corresponsales se encontraban ante la inminencia constante de ver sus nombres y asuntos en letras de molde. Entre la tentación de la fama y el peligro de la difamación, observaban cómo la publicación ininterrumpida de esta correspondencia conseguía para su autor cuotas extraordinarias de poder. Aretino utiliza la publicación incansante de sus cartas, en vida suya y de sus destinatarios, para adular, pedir, manipular, presumir, utilizar, seducir, amenazar y hacer, en suma, exactamente lo que quiere [...]. *El Aretino consigue lo que no pocos escritores han buscado y buscan aún hoy sin alcanzarlo, ser un francotirador ideológica y literariamente extramuros de las convenciones, y un hombre poderoso y famoso en el seno de la sociedad de su tiempo*”, Claudio Guillén, *op. cit.*, pp. 218-219, las cursivas son mías. Detengámonos un momento en las apreciaciones de Guillén. El Aretino publica su correspondencia privada de manera paralela a la actividad epistolar; ya no aguarda, como Erasmo o Petrarca lo hicieron, a editarlas, y aún mejor, ¿qué hay en ellas que son pasto para un mercado de ávidos lectores? Hay actualidad en su forma más radical. El Aretino no sólo vende su privacidad y la de sus corresponsales, sino que vende la inmediatez la oportunidad de que el lector “esté al pendiente” de acontecimientos, de noticias del mundo que le rodea, de personas que aunque no conoce existen como parte del mundo que despliega el artificio epistolar, porque la carta está inscrita “en el seno de la sociedad de su tiempo”.

Las cartas venecianas del Aretino significaron un éxito para él y un estupendo negocio para la imprenta. Su ejemplo ganará seguidores paulatinamente: Claudio Tolomei, Pietro Bembo, Bernardo Tasso, Annibal Caro, y otros humanistas: Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Pier Candido Decembrino, Filelfo, Piccolomini, Ficino, Pico della Mirandola, Poliziano; entre los españoles: Diego de Valera, Fernando de la Torre, Fernando del Pulgar, Juan Álvarez Gato, Alfonso Ortiz y por supuesto fray Antonio de Guevara. *Cf.* Jamile Trueba Lawand, *op. cit.*, p. 46.

cual se puede ingresar y en el cual se puede “estar” en el acto de la lectura. Así, la escritura de cartas cifró la vivencia del tiempo presente, figurado por la máscara retórica, y la lectura lo despliega ante el lector, que mediante la lectura aprende a leer otro presente desde la mirada subjetiva de quien escribe.

QUIÉN HABLA, QUIÉN ESCRIBE: LA ENUNCIACIÓN

La carta al igual que el ensayo pertenece a los géneros no ficticios, su estatuto de documento o de testimonio proviene justamente del pacto que verifica la identidad entre el sujeto histórico que escribe y el *ethos* —máscara retórica— que se muestra en la escritura. La máscara retórica debe llamar nuestra atención; durante los siglos xv y xvi esta máscara fue alejándose de los modelos latinos y, paulatinamente, configurar una máscara implicaba el desarrollo de un estilo, suerte de *copyright* lingüístico al cual los lectores eran altamente sensibles. Los manuales podían enseñar cómo escribir una carta, cómo construir una máscara adecuada al objetivo de la carta, pero no cómo desarrollar una identidad estilística. El ensayo, como ya ha afirmado Liliana Weinberg, es el resultado del pensar —“el que piensa escribe”—; agregaremos aquí que esa escritura no es un accidente del pensamiento, ni un vehículo inerte, sino la ruta misma de la idea, que mientras crea sostiene también el vínculo entre sujeto histórico y *ethos* escriturario, y por lo tanto es esencial en la mediación entre el mundo del lector y el mundo del ensayo. Lo autobiográfico de la carta fue sustancial para los lectores, leer la correspondencia entre Erasmo y Rabelais implicaba asomarse directamente —casi a manera de “mirón”— a la vida y relación de estos sujetos, conocerlos por medio de la escritura. De esta manera se volvió costumbre

“conocer” a sujetos contemporáneos inaccesibles, atravesar no sólo tiempo y espacio, sino sector social.

Para los lectores lo esencial en las cartas era precisamente obtener la visión, la perspectiva personal de los autores. Este rasgo resultó primordial para el ensayo que es “una forma enunciativa particular, con fuertes marcas tensivas: un predicar sobre el mundo desde el punto de vista del autor que resulta al mismo tiempo el punto de partida de la reflexión”.²¹ El punto de vista tan importante para Liliana Weinberg lo era también para los consumidores de epistolarios, tanto que al percatarse de que circulaba un ejemplar “pirata” de su correspondencia, Erasmo decidió editarse y así ofrecer al público una versión “oficial” y “revisada” de sí mismo.

Dos fenómenos simultáneos ocurren durante los siglos xv y xvi. Por un lado están los epistolarios como el de Erasmo, cuyo propósito inicial era la comunicación interpersonal privada, que por virtud de la indiscreción se transforma en una puerta de acceso a un número desconocido de lectores hacia la “intimidad” del autor. De manera que leer las palabras de otros, su mirada, sus devaneos, sus ideas, opiniones y vivencias sobre la contemporaneidad es parte del perfil del lector de cartas, lo privado se vuelve público, y lo público, el acontecer, se somete a lo privado en la escritura. El segundo hecho es que los editores diseñaron colecciones de cartas, como productos *ex profeso* para satisfacer a sus lectores.

En *Pensar el ensayo*, Liliana Weinberg se refiere a las que el propio Montaigne consideró “esas figuras grotescas [los ensayos] confeccionadas a partir de fragmentos [...] compuestas de elementos ‘incompatibles’”.²² La definición clásica de carta como conversación entre ausentes ilumina otra proximidad estructural entre ambos géneros; la carta debía

²¹ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 57.

imitar una conversación, su flexibilidad temática, la ligereza con que se pasa de un asunto a otro; la carta imita este aspecto espontáneo y fragmentario de la charla en un estilo llano y accesible que aborda varios temas de manera breve. Ahora bien, como ya se ha demostrado se trataba de charlar sobre el presente en tiempo presente, la escritura debía imitar la temporalidad, mostrar al sujeto y su perspectiva del presente por medio de su estilo y deleitar al lector como suele suceder cuando se conversa. En *Situación del ensayo*, Liliana Weinberg apunta que “uno de los rasgos más notorios y notables del ensayo, es su remisión al presente de la enunciación”, y que en ese rasgo “se encontraba una clave fundamental”. Tanto esa *presencia del presente* —como la denomina Weinberg— como los elementos incompatibles del ensayo formaban parte de las normas sociales de una buena conversación y habían sido fundamentales en la composición de cartas desde el siglo xv. Podemos afirmar que para esa misma centuria los géneros literarios y retóricos ya habían consolidado “la mirada ajena” como un rasgo estético, y a la actualidad como un valor, estos hechos perfilaron lectores y lecturas, y colaboraron para que el ensayo perseverara durante las centurias venideras. En síntesis, las cartas y sus lectores contribuyeron a hacer “decible”, “escribible” y “legible” al ensayo.

ENSAYISMO DE LA EPÍSTOLA:
LA INDAGACIÓN DEL MUNDO

“El ensayo es un juicio, pero lo que decide su valor no es sólo el juicio, sino el proceso mismo de juzgar” afirma Lukács,²³ el ensayo juzga, lleva a cabo una crítica de lo que

²³ Georg Lukács, “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 15-39.

se ha dicho sobre ese mundo, de las creencias vigentes, y se abre paso a partir de la experiencia personal. Justamente se distancia del paradigma de objetividad científica: “el ensayo permite salvar la distancia arbitraria entre sujeto y objeto y hacer que se dé como una experiencia espiritual de fusión del sujeto con el mundo”.²⁴ La carta como representación escrita de una conversación suele, cuando de epistolarios se trata, mostrar indagaciones, debates, discusiones entre remitente y destinatario. Sin embargo, su objetivo no es argumentativo, sino de vinculación, de comunicación interpersonal, la carta des-aleja a los interlocutores. En este sentido, carta y ensayo se distancian.

Ahora bien, las cartas ficticias que poblarán el espacio público durante los siglos XVII, XVIII y XIX (hecho que continúa) en las páginas de los periódicos o en forma de folletos coinciden con los fines argumentativos del ensayo, en su calidad de mediador entre otros y en tanto crítica del mundo. Este tipo de cartas evidencia la necesidad de los individuos por insertarse en lo público; los autores se dirigen a quien desee leerlos para opinar libremente: la carta en su origen es comunicación privada, y para el siglo xv su publicación y lectura masiva la transforman, como hemos mostrado ya. Y es que no sólo se trata de la lectura sino que la escritura de cartas atravesaba la vida cotidiana de las sociedades, de manera que escribir misivas era una de las habilidades retóricas mejor distribuida. La carta pública vincula a los ciudadanos o súbditos con el espacio y la cosa públicos en general; en las cartas se puede tratar cualquier tema de manera sencilla y personal; la prensa dieciochesca y decimonónica está llena de estos ejercicios de participación ciudadana.

Novelas, relatos diversos, colecciones de comedias, poesía, devocionarios, compendios de historia antigua y moderna, y muchos otros textos circulaban y gozaban de devotos

²⁴ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 159.

públicos lectores, y como sabemos convertirse en autor fue opción para muchos lectores. Este paso de lector a escritor, incrementó la producción y diversidad de producciones literarias durante el siglo XVIII y XIX. Según Darnton el incremento de letrados desempleados —sin cabida en la burocracia, ni en el exclusivo mundillo literario— los obligó a autoemplearse como panfletistas.²⁵ El éxito de la alfabetización no sólo se dejó sentir al generar más y diferentes lectores, sino paulatinamente también más y diferentes escritores. Sin embargo, no todos los que leen poseen las herramientas retóricas para escribir en todos los géneros: los géneros eruditos quedan pues reservados como siempre a unos cuantos, mientras que la ficción y el periodismo engrosaron sus filas; de ahí las polémicas dieciochescas acerca de la calidad literaria y de la calidad moral de los publicistas.

Escribir cartas en este contexto de cultura ha de concebirse como actividad común, esto es, presente en todos los sectores sociales urbanos y semiurbanos, pues formaba parte de las reglas de urbanidad que dividían a los sujetos entre civilizados y no. Si la mayoría podía escribir cartas, su competencia y gusto por esta forma era más que plena, ya fuera como lectores de epistolarios, de cartas insertas en periódicos o de “vidas imaginarias” en las novelas epistolares. La carta floreció como el relato policiaco porque sus lectores reconocían una práctica personal, una propia experiencia con la escritura.

Cartas persas (1721), *Cartas eruditas* (1742-1760), y *Cartas marruecas* (1789), *El evangelio en triunfo* (1797, caso extremo) forman parte de las ficciones epistolares que se aproximan al ensayo a la Montaigne, es decir, son prosa que reflexiona sobre ideas y creencias, que se abre paso en tiempo presente indagando en el mundo desde el mundo,

²⁵ Véase Robert Darnton, *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Madrid-México, Turner-FCE, 2003.

cuyo objetivo es la crítica como fusión entre individuo y objeto reflexionado. Lo epistolar en tales textos evidencia la necesidad de “comunicación interpersonal” para quienes piensan y escriben; ésta es quizá la marca más poderosa de epistolaridad en el ensayo, mientras que la indagación y el desarrollo por escrito del pensamiento como incisiva marca sobre el presente sea el ensayismo evidente tanto en epistolarios privados como ficticios. El ensayo problematiza el mundo, la carta problematiza la intimidad.

Pienso que, una vez que el ensayo se asentó y diferenció ante los lectores, entonces influyó en los géneros contiguos. Mientras para el siglo XVIII el ensayo se aboca a “indagar el mundo” desnudando ante los ojos de los lectores la ruta indagatoria y estableciendo sus propias reglas de cuestionamiento, la carta cada vez más “indaga y perfila el mundo interior” de personas y personajes de ficción.

Quizá si Edgar Allan Poe creó junto con el relato policial una suerte de imaginación intelectual encarnada en M. Dupin, la lectura y escritura masiva de cartas modelaron un público lector que desarrolló un gusto por adentrarse en la subjetividad ajena, por mirar el mundo contemporáneo a través de las gafas de otro, logrando establecer esa retórica como parte del discurso social moderno, y éste fue un factor a favor del experimento de Montaigne.

Sobre Poe y su obra dice Borges:

podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya lo conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento [*Los asesinatos de la calle Morgue*] se quedaron maravillados y luego vinieron los otros.²⁶

²⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 194.

El lector de ensayos es reflexivo, gusta de rutas por las cuales calar en su presente. Disfrutamos de asomarnos a las reflexiones tortuosas o deliciosas de otras mentes, reflexionar con ellas, dialogar con ellas, discrepar de ellas. Somos pues una invención de Montaigne.

LOS PRIMEROS ENSAYOS DEL ENSAYO, LA CARTA

En “El ensayo en una nuez” aparecido en 2006, Liliana Weinberg nos ofreció una caleidoscópica síntesis sobre el ensayo como género; lo consideraba “una forma en prosa no ficcional, que se configura a partir de una perspectiva personal sobre el mundo, y que se dedica a abordar con libertad interpretativa, crítica y creativamente a la vez, los más diversos temas a la luz de una preocupación de base sobre significados y valores”.²⁷ Una vez mostrada la forma en que la epistolaridad está presente en el ensayo desde sus orígenes, y de la importancia de la creación de un público para la trascendencia del ensayo como forma, me interesa ahora indagar cómo la carta en su práctica social fue una de las materias donde el ensayo ensayó la configuración del individuo, y algunos de sus efectos.

Ese yo que piensa y escribe aspira a escindirse del resto de los individuos y de su comunidad en esas mismas acciones. En sus ensayos Michel de Montaigne se pone de pie a sí mismo, en una suerte de repliegue evidenciado en la escritura: “lector, soy yo mismo la materia de mi libro”, afirma sin pudor.²⁸ Esta robusta subjetividad que se mira y se desea compartir, se dirige al que lee en una breve carta: “no es razonable que emplees tu tiempo en un asunto tan frívolo y tan vano. Adiós, pues. Desde Montaigne, a 12 de

²⁷ Liliana Weinberg, *op.cit.*, pp. 189-190.

²⁸ Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 5-6.

junio de 1580".²⁹ Ese yo reside en la escritura, en lo retórico, en el *ethos*; por lo tanto conjuga una serie de valores que germinaron y florecieron antes en las cartas del humanismo y gracias a otros géneros (crónicas, memoriales, relaciones, cuentos folclóricos, noticias), desde el siglo xv y que proliferaron durante los dos siglos subsecuentes.

La amistad, hemos señalado ya, es el marco social necesario que explica la gran cantidad de cartas familiares y de colecciones de cartas que serán impresas para la lectura común desde el siglo xvi. Y es que la labor principal de una misiva es des-alejar, aproximar a los corresponsales en el presente encapsulado de la carta. En este sentido, no debe extrañarnos que Michel de Montaigne inicie sus ensayos precedidos de una carta, ni que en uno de sus textos piense la amistad en términos ensayísticos, es decir, que aborde como problema desde la subjetividad el sentido de la amistad. Para hablar de ella, se refiere a su entrañable amigo Étienne de la Boétie (1530-1563), con cuya muerte Montaigne pierde no sólo al amigo, sino a su espejo, a su interlocutor ideal con quien indagaba sobre temas de su interés, y viceversa.

DEL INDIVIDUO A LA COMUNIDAD DE INDIVIDUOS

El que piensa escribe, ha dicho Liliana Weinberg, y esta afirmación supone un individuo dado a la cavilación con voluntad de ser compartida. Ese que piensa, aunque individuo, debate lo que piensa con otro, de ahí que en los ensayos haya una voluntad de diálogo con el lector, de conversación desde la ausencia de quien piensa y su representación, como se ha indicado. La escritura de cartas entre individuos como Montaigne y La Boétie despliega la amistad, ciertamente,

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

pero una amistad de corte intelectual, político, en la que el propio cavilar se ofrece para ser modelado por el amigo.

En este sentido, la carta como el ensayo se lanzan al mundo en espera de una interlocución (como vimos con Petrarca), que no tiene una institución y está cobijada por un pacto ético que es descrito por el mismo Montaigne: “La amistad se nutre de comunicación, y ésta no puede darse entre ellos [hijos y padres] por la disparidad es demasiado grande y acaso vulneraría los deberes naturales”, “el nombre de hermano es hermoso y está lleno de dilección; por eso lo convertimos, él y yo, en nuestra alianza”.³⁰

La ocupación de pensar para sí, de observar y pulir las ideas en flexión constante, si se concibe en absoluta soledad tiende a semejarse a la locura, al hablar a solas. De manera que escribir cartas es ese ejercicio que salva la distancia no sólo geográfica, sino la más importante, la espiritual, entre individuos. Así lo declara el mismo Montaigne respecto a La Boétie: “Si me instan a decir por qué le quería, siento que no puede expresarse más que respondiendo: porque era él, porque era yo [...]. Nos buscábamos antes de habernos visto [...]”.³¹ De suerte que con la emergencia del individuo caviloso moderno, emerge también su contraparte o constituyente, el amigo-lector-el otro yo. La correspondencia, la conversación y la amistad entre Montaigne y La Boétie, esta voluntad de no pensar en soledad, se ve reflejada en el *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. No sólo se trata de intuir o afirmar que el texto fue modelado con el tiempo por La Boétie y Montaigne en conversación íntima, sino que fue el mismo Montaigne quien se consagró a su publicación, como si fuera él de alguna manera su autor.

Regresemos un poco a la carta familiar del siglo xv. Como marco de cualquier correspondencia amistosa, se supone

³⁰ “De la amistad” (I, xxviii), pp. 243 y 244.

³¹ *Ibid.*, p. 250.

una conversación inacabada, un *work in progress*, libre, conducido o guiado por dos mentes; leer epistolarios es indagar en vetas que no se desarrollan, en ideas que se desenvuelven, se persiguen, se afinan. El ensayo se ensayaba ahí en privado, esto en el sentido de dos subjetividades que tendían al encuentro, alejándose de la cultura libresca que imponía una retórica de autoridades, de defensa universitaria, de grados y una finalidad de indagatoria de la verdad o la eficiencia del conocimiento. La carta libera a la cavilación de objetivos claros, le permite vagabundear lejos del claustro, de la cátedra, de las páginas de los libros irrefutables. Y es que las cartas no formaban parte de ese mundo riguroso del saber, eran la delicia entre dos y después, con su publicación masiva para alimentar al público de la imprenta, las cartas se convertirán en textos que de “forma simple, natural y ordinaria, sin contención ni artificio” parafraseando de nuevo a Montaigne, conversaban con otros individuos.

De manera que podríamos concluir preliminarmente que en las condiciones de producción textual de la carta: subjetividad, amistad, distancia, paridad, lo privado, se ensayó gran parte de la subjetividad del ensayo, y que se hizo gracias a la constitución de una comunidad mínima de dos.

DE LA ESCUCHA EN LA LECTURA

El que piensa escribe, y el que lee piensa con (no siempre gracias a, como trato de mostrar) la escritura del que escribe. Como asegura Elizabeth Long, el acto de escritura ha sido mitificado como un acto solitario; caben mencionar por extensión las representaciones modernas del escritor, del artista y del científico; lo mismo sucede con el acto de lectura. La etnografía de la lectura nos revela que esta representación subsume u oculta el proceso conversacional o de intercambios que atraviesa a un texto desde su concepción,

su edición y su publicación.³² En este sentido, el ensayista proyecta sobre su cavilación al otro que lo escucha, que le replica, que lo cuestiona, porque en toda carta se configura un *ethos*, una máscara estilística no sólo verosímil sino atinente al tema tratado, máscara del que escribe y otra de quien ha de leer (digamos algo como un protagonista y un antagonista). De manera que, ese ir y venir del pensamiento en el ensayo, ese enunciar, indagar, regresar sobre los pasos, esas digresiones, son impronta de la antigua carta, de la conversación inacabada.

El ensayo es para la epistolografía la carta sin corresponsal preciso, la conversación abierta, que será respondida. En este sentido, la moderna subjetividad, como he intentado apuntar arriba, halla plenitud en compartirse, en hacerse con otro. No me refiero a que sin lector el texto no pone en pie sus sentidos, sino a que en el caso de los textos donde la subjetividad es el centro gravitacional de los sentidos, el lector ha de ser aquel capaz de continuar o enhebrar la conversación.

Los libros, dijo una vez el poeta Jean Paul, son voluminosas cartas a los amigos. Con esta frase llamó él por su nombre de modo refinado y elegante a lo que es la esencia y función del Humanismo: una telecomunicación fundadora de amistad por medio de la escritura. Lo que se llama 'humanitas' desde los días de Cicerón, pertenece en sentido tanto estricto como amplio a las consecuencias de la alfabetización.³³

Sloterdijk inicia así su respuesta crítica a la Carta sobre el Humanismo de Heidegger. Un filósofo alemán en 1999, responde a una cavilación de 1947; retoma una conversación imposible de haberse sostenido, pero que a sus ojos de-

³² Elizabeth Long, "Textual interpretation as a collective action", en Jonathan Boyarin, ed., *The Ethnography of Reading*, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 180-211.

³³ Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid, Siruela, 2006, p. 19.

bía continuarse. En esta correspondencia contemporánea se evidencia la fuerza de la subjetividad contenida en un texto lanzado con dirección a otro, un otro que quizá aún no ha nacido para leer, para escuchar. Esto se advierte también en *Carta al porvenir* de Petrarca. Continuar la conversación por parte de Sloterdijk reconfigura las conversaciones en un espacio público concreto, es decir, Heidegger resuena en el texto de Sloterdijk y las preguntas o indagatorias que se hacía aquél son reincorporadas a una discusión mayor. Algo así sucedió también con las resonancias que podemos leer/escuchar del *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* de 1754, de Rousseau. No se trata de citar, en el ensayo se instaura una nueva forma de relación con los textos y que se ensayó en la correspondencia; me refiero a que se conversa con los textos en lugar de citárselos. He ahí la libertad interpretativa, crítica y creativa a la vez, que Liliana Weinberg apunta en la síntesis que sobre el ensayo referimos arriba.

Quien al leer ensayos piensa *con esa subjetividad*, de alguna manera se *amiga* con ella, y esta es otra marca de la carta como género retórico social:

Tienen ambos [los amigos] deseo de pensar de verdad. Nada más fácil que dejarse ir, repitiendo las ideas de moda y las frases hechas, creyendo así reflexionar. Es entonces cuando la presencia de un amigo puede llamarnos al orden y hacernos salir de nuestro sonambulismo. La cálida cercanía evita que las relaciones caigan en la agresividad y es un medio privilegiado para escapar de las nociones imprecisas o rutinarias y para empezar a pensar correctamente, lo que es difícil hacer solo.³⁴

Cuando Montaigne reflexiona sobre la amistad, se vale de la que tuvo con La Boétie, indaga no por la amistad universal,

³⁴ Jean-Yves Pouilloux, *Montaigne*, en Ignacio Carrillo Prieto, *Ante la desigualdad social: Rousseau, precursores y epígonos*, México, UNAM, 2012, p. 152.

aunque lo hace desde los lugares comunes, sino en la particular, en la descomunal, una que se da cada trescientos años según elogia desmesuradamente. Es determinante la existencia de una individualidad para que en el ensayo su conciencia se despliegue ante nosotros, la masiva publicación y lectura de cartas garantizó la multiplicación de los lectores, sin ese lector que piensa con el que escribe, lo pensado queda inerte. Continuar la conversación/el pensar, como hace Sloterdijk es co-rresponder, porque como sabemos por otro contemporáneo del pensamiento de Montaigne “ningún hombre es una isla”.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS, “El cuento policial”, en *Obras completas, IV, 1975-1988*, Barcelona, Emecé editores, 1996.
- CALINESCU, MATEI, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, presentación de José Jiménez, Madrid, Tecnos-Alianza editorial, 2003 (Colección Neometrópolis).
- CARRILLO PRIETO, IGNACIO, *Ante la desigualdad social: Rousseau, precursores y epígonos*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, 2012 (Serie Estudios Jurídicos, 210).
- CHARTIER, ROGER, “Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, versión española de Mauro de Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (Alianza Universidad).
- DARNTON, ROBERT, *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, trad. de Laura Vidal, Madrid-México, Turner-FCE, 2003 (Colección Noema).
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura. Coloquios*, trad. de Julio Puyol y Alonso de Virués, introd. de Johan Hui-

- zinga, México, Porrúa, 1984 (Colección "Sepan cuantos...", 440).
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992 (Cuadernos de Cuadernos, 2).
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- HUIZINGA, JOHAN, "Erasmus de Rotterdam", en Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura. Coloquios*, trad. de Julio Puyol y Alonso de Virués, introd. de Johan Huizinga, México, Porrúa, 1984 (Colección "Sepan cuantos...", 440).
- LONG, ELIZABETH, "Textual interpretation as a collective action", en Jonathan Boyarin, ed., *The Ethnography of Reading*, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 180-211.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO, *Esencia y objeto de la retórica*, México, UNAM, 1996 (Bitácora de retórica, 4).
- LUKÁCS, GEORG, "Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Manuel Sacristán, trad., Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 15-39.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, pról. de Antoine Compagnon, ed. y trad. de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2007 (El Acantilado, 153).
- PETRARCA, FRANCESCO, *Letters from Petrarch*, Morris Bishop trad., Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- POSTER, CAROL y LINDA C. MITCHELL, eds., *Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present. Historical and Bibliographic Studies*, South Carolina, The University of South Carolina Press, 2007 (Studies in Rhetoric/Communication).
- SLOTERDIJK, PETER, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, 4a. ed., trad. de Teresa Rocha Barco, Madrid, Siruela, 2006 (Biblioteca de Ensayo 11, serie menor).

TRUEBA LAWAND, JAMILE, “Aproximación a la retórica epistolar de fines del siglo xv: el *Ars Conficiendi Epistolas* de Jacobo Publicio”, en J. Arribas Rebollo *et al.*, *Temas de retórica hispana renacentista*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, DGAPA-UNAM, 2000, pp. 9-21 (Bitácora de Retórica, 9).

_____, *El arte epistolar en el renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996 (Colección Támesis. Serie A, Monografías; vol. 159).

WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006 (Colección Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 1).

_____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

PROMETEO ANTE EL ESPEJO:
LA TIERRA DEL FUEGO (1998)
DE SYLVIA IPARRAGUIRRE
COMO ENSAYO

Juan Manuel Berdeja

Todos se aburrieron de esa historia absurda. Se aburrieron los dioses, se aburrieron las águilas y la herida se cerró de tedio. Sólo permaneció el inexplicable peñasco. La leyenda pretende descifrar lo indescifrable. Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrable.

FRANZ KAFKA, "Prometeo".

INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL:
PROMETEO Y EL ENSAYO

Antes de analizar la construcción ensayística de *La tierra del fuego* (Alfaguara, 1998) de Sylvia Iparraguirre, es pertinente hacer algunas consideraciones sobre las herramientas de análisis que aquí se usan. Este trabajo surge de una pregunta simple: ¿qué hay en la historia de Prometeo que nos llama tanto la atención? ¿Será acaso la simbolización del sacrificio desinteresado o el horror de su castigo? Posiblemente la respuesta se halla en la duda misma y complejiza esa pregunta que aparentemente es sencilla. Como todos los mitos, perdónese la obviedad, el de Prometeo permite varias interpretaciones (los textos de Franz Kafka o de Theodor Adorno son

ejemplos de tal posibilidad). Y no podemos asirnos a una sola interpretación. Esa incertidumbre exegética es la que permite que una historia se convierta en mito y que funcione —con mayor o menor fortuna— para explicarnos el mundo. Entonces tal vez sea ese efecto de cuestionamiento lo que nos incita a volver con insistencia a historias como la de Prometeo encadenado. Tal efecto llega hoy a nuestros días como un instrumento de indagación crítica. Al menos así se puede proponer.

La actitud prometeica puede ser una herramienta para analizar los relatos de los siglos XX y XXI y no es privativa de los ensayos, pues la novela ha abrevado mucho del género cultivado por Montaigne. Es más: muchos de los ensayos más luminosos se hallan entremezclados con la novela. En este sentido, Milan Kundera, en *El telón*, al hablar de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*, 1930-1943) de Robert Musil, destaca la representación del pensamiento como positiva para los relatos extensos: “La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado intensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela”.¹

Si bien es cierto que la novela no pierde su “carácter” narrativo por la presencia de la reflexión en ella, es arriesgado decir que hay “algo” que “sólo puede descubrir y decir la novela”; como contraejemplo a lo afirmado por Kundera tan tajantemente, puede verse al ensayo, que suele conformar un discurso apto para cualquier materia: el autor narra, interpreta, reflexiona, actúa. Es que los límites entre las cuatro acciones mencionadas son borrosos o no existen.

Sin embargo, detrás del esencialismo de Kundera se despliega una idea sugerente: el pensamiento de los personajes

¹ Milan Kundera, *El telón: ensayo en siete partes*, traducción del francés por Beatriz de Moura, México, Tusquets, 2005, p. 91.

puede constituir el eje sobre el cual se construyen las historias. A su vez, la representación de un personaje reflexionando enriquece lo que entendemos como relato y amplía intensamente la materia abarcable y cognoscible de lo que puede descubrirse por medio de digresiones que se acercan por su forma y tema al “centauro de los géneros”, como lo denominó Alfonso Reyes.

Cada vez son más comunes los ejercicios de escritura que demuestran que aquello que parece baladí (la digresión) va cobrando relevancia hasta formular una estructura en que la combinación y el ritmo entre *contar* y *pensar* construyen la historia. Los ejemplos contemporáneos abundan, como *El río sin orillas* (1991) de Juan José Saer, donde el protagonista en primera persona nos sorprende con sesudos comentarios que se acercan a la filosofía o la antropología, o como los sugerentes comentarios críticos que Ricardo Piglia presenta en *Respiración artificial* (1980), sólo por citar textos del *corpus* argentino al que se adscribe la novela que aquí se analiza.² Ocurre que, como explica Gustavo Guerrero,

² A este respecto, debe irse con cuidado: si bien hay una dominante digresiva en buena parte de la narrativa del siglo XX, cualquier generalización debe ser puesta en duda; para muestra de esto tenemos la prosa de Miguel de Cervantes, que ya es altamente digresiva: piénsese, por dar ejemplos, en *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), en el *Coloquio de los perros* (1613) o en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). En *El coloquio de los perros* se hallan varias ideas que fusionan al ensayo sobre la creación y la narrativa. Un ejemplo es el siguiente fragmento: “Y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos [...]; y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te queda por decir”, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, p. 247. En esta novela se puede observar el debate entre ‘narrar’ y ‘predicar’, es decir, la dicotomía entre contar hechos o expresar ideas, aun cuando se desprenden de la relación de acontecimientos. Berganza y Cipión (personajes que dialogan en el texto) se ocupan de problematizar los límites de una digresión, la validez de la misma y su valor estético: “Cipión.— [...] y por tu vida que calles ya y sigas con tu historia. Berganza.— ¿Cómo la tengo de seguir si callo? Cipión.— Quiero decir que

en nuestros tiempos la narrativa se mezcla con el ensayo y viceversa:

Junto a la ficción narrativa habría que hacerle un lugar ahora a una ficción ensayística que cohabita con ella pero que, acaso en un futuro, pueda reivindicar un cuarto propio [...]. Publicarlos de esta manera [a este tipo de ensayos] es un modo de invitarnos a leerlos de otra manera y es un modo de abrir nuestro horizonte de recepción genérica hacia un concepto distinto del ensayo que, reubicándolo dentro del campo literario y redefiniendo su lugar en él, incluya entre sus variedades y categorías las de ficción y no ficción.³

Desde esa perspectiva sobre la digresión que propone Guerrero, en este artículo se revisa la “ficción ensayística” de Iparraguirre. En este tenor, las palabras de Alberto Giordano pueden brindar, asimismo, claridad al modo en que pueden leerse ciertos pasajes de una novela dada como ensayo: “del ensayo se han señalado siempre la heterogeneidad de sus materiales y de sus procedimientos, la dificultad para clasificarlo o definirlo”, nos dice Giordano, recordando la larga tradición de conceptos que adoptan al ensayo como un género mixto. Continúa: “es conocida la alegoría por la que Jaime Rest lo llamo ‘cuarto en el recoveco’. Lo que aquí denominó «ensayo» no es ajeno a esas determinaciones empíricas, *pero no se reduce a ellas*”.⁴ Lo mismo, salvando todo tipo de distancias, se propone en este artículo: para ver lo que hay de ensayístico en *La tierra del fuego*, lo que se necesita es ampliar el concepto de ensayo (inasible *per se*).

la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas”, *ibid.*, pp. 268-269.

³ Gustavo Guerrero, “Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo. De la tierra firme al mar sin orillas”, *Revista de la Universidad* (México), núm. 126 (agosto de 2014), p. 70.

⁴ Alberto Giordano, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, reedición corregida y aumentada, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005, p. 225, cursivas mías.

Así, puede apreciarse que no sólo se desarrolla la historia de Guevara y Button (protagonistas), sino que hay una dominante que adopta al fuego como *letimotiv* y a la historia de Prometeo como principio estructural.

Para esa propuesta de lectura, se debe tener en cuenta que el mito de Prometeo es un mínimo *vínculo cultural* y opera como base comunicativa entre la novela y su lector. Por tal motivo este trabajo se formula con base en la tesis de Edward W. Said en *The World, the Tex, and the Critic* (1983):

Ahora la tarea del crítico es primero obviamente comprender (en este caso la comprensión es un acto de la imaginación) cómo se hizo y está hecho el texto. Ningún detalle es demasiado trivial, dado que el estudio que uno hace está orientado cuidadosamente hacia el texto como un todo estético y cultural vital.⁵

Desde esa óptica que no da nada por “trivial” y tomando al texto “como un todo estético y cultural vital”, en este artículo se propone un análisis que homologa fuego y escritura, con toda la carga metafórico/mítica que se le otorga en el texto de Iparraguirre.

Insertándose en la tradición que revisa y vuelve sobre el mito de Prometeo, Liliana Weinberg propone varias ideas muy útiles para asimilar la historia del titán como una herramienta de análisis en cuanto figura un vínculo entre historia, cultura y sentido. El concepto de actitud prometeica que aquí priva se infiere de esos pasajes en los que la estudiosa argentina revisa el mito:

El tema prometeico dará lugar a una larga línea de reinterpretaciones que ven en él una tensión entre naturaleza y cultura, entre el ámbito de lo orgánico y lo inorgánico, entre el orbe de lo mítico y lo histórico, y que sobre todo revelan su carácter

⁵ Traducción de Ricardo García, Barcelona, Debate, 2004, p. 215.

básicamente heterónomo: tal es el caso de la interpretación que Theodor Adorno dedica al Prometeo de Kafka [...]. El nuevo Prometeo se manifiesta así como uno de los grandes mitos contemporáneos: la relación del hombre con la historia, la cultura y el sentido.⁶

Desde la propuesta de Liliana Weinberg, es posible plantear que Prometeo se instala en la tensión con la intensidad necesaria para destacarla. Representa la vinculación de elementos a través del sentido en estos tiempos de subalternidad y simboliza un nexo entre el *homo ludens* y el *homo sapiens* sin dejar de mostrar las diferencias entre uno y otro. Es, en síntesis, una señal. Un indicio que destaca las tensiones:

Prometeo es el héroe mediador, a la vez que el articulador, de la experiencia cultural; es el héroe que vincula mundos a la vez que hace ostensibles sus diferencias. Otro tanto logra hacer el ensayo en su constante tarea de poner en relación órbitas que parecían apartadas a la vez que deslindar aquello que parecía unido, siempre desde su propia especificidad.⁷

Siguiendo la cita anterior, Prometeo es el símbolo de la “experiencia cultural” al operar como instrumento de indagación y hacer evidentes no sólo las diferencias entre “mundos”, sino entre modalidades discursivas. Por eso la estudiosa argentina sostiene que tanto este personaje como el

⁶ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009, p. 10. Sobre la relación verdad subjetiva-literatura-historia, Hayden White explica que: “En suma, el viejo Kant tenía razón: estamos en libertad para concebir la historia como queramos, así como estamos en libertad para hacer de ella lo que nos plazca. Y si queremos trascender el agnosticismo que nos impone una perspectiva irónica de la historia, que pasa por ser el único “realismo” y la única “objetividad” posibles a que podemos aspirar [...], no tenemos más que rechazar esa perspectiva irónica”, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987), trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992, p. 412.

⁷ *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 15.

ensayo llevan a cabo una función análoga: ambos ponen en relación “órbitas que parecían separadas” y “deslindan aquello que parecía unido”. Ése es el concepto prometeico que priva en el siguiente análisis.

Para develar la actitud prometeica, es necesario ver *La tierra del fuego* como un texto híbrido entre novela y ensayo,⁸ como un método para relacionarse con el mundo desde una mirada antihistoricista y antioccidental. La propia novela en cuestión otorga esas claves: hay una constante exposición de ideas de un yo que busca dejarnos una verdad o, más bien, una perspectiva, y que escudriña la comunicación de ciertas ideas, que quiere un cómplice, un acuerdo entre quien escribe y quien lee.

PROMETEO (D)ESCRIBE

La novela se basa en hechos acontecidos al sur de la Confederación Argentina durante la mitad del siglo XIX: las intervenciones de Inglaterra y las misiones que en esta zona llevara a cabo la Sociedad Misionera Patagónica. El texto adopta una forma epistolar porque el narrador intradiege-

⁸ Para los fines de este trabajo, entiéndase la homología ensayo/novela desde la siguiente perspectiva: “El ensayo es un diálogo intelectual sobre el mundo cuya interpretación se va desplegando a través del texto. Ese punto de vista, que es a la vez un punto de partida del sentido, se encuentra antes y después del texto, está fuera y dentro de él, en una relación de doble implicación. Y como en todo viaje, y como en todo diálogo intelectual, la decisión primera es anticipación de un recorrido y conjetura de un horizonte de llegada”, *ibid.*, pp. 22-23. La novela de Sylvia Iparraguirre cumple con esa perspectiva al estructurarse como un “diálogo intelectual” cuya interpretación se va configurando a través de las páginas que lo constituyen. Lo que la caracteriza es precisamente eso que Weinberg, con mucho tino, denomina “punto de vista”, pues al contarse en retrospectiva las aventuras de Jemmy Button y William Guevara, dicho punto de vista muestra “la decisión primera” de hacer un recorrido (en este caso narrativo) y se conjetura un “punto de llegada” (la apología de ciertas acciones de Button).

tico, John William Guevara, es cuestionado sobre algunos acontecimientos que se irán analizando a lo largo de estas páginas. La razón por la cual se le pide a Guevara su testimonio es que fue amigo cercano de Jemmy Button, supuesto responsable de una masacre de misioneros en la Tierra de Fuego. A William se lo insta, por parte de las autoridades militares inglesas, a describir sus viajes y es así como tiene lugar el texto: tenemos entre las manos la supuesta carta con que Guevara responde a las autoridades de Inglaterra.

Como un regalo divino, como el fuego que Prometeo roba para beneficio de los seres humanos, la escritura se asume como un *leitmotiv* que hace las veces de obsequio con características divinas. Piénsese en el narrador en primera persona,⁹ quien mientras relata su historia va descubriendo que la escritura es un instrumento no únicamente para comunicar su versión de los hechos, sino también para plasmar una visión crítica y apologética de los actos de los indígenas contra los misioneros ingleses. Frente a lo no-dicho, la escritura epistolar se asume como el espacio donde Button, miembro de la tribu yámana, tendrá voz en Occidente a través de la relación de su amigo Guevara. Cuando lo inefable se hace regla, las reflexiones sobre la escritura se afirman como marcas de disidencia.

Es claro el carácter híbrido de las cartas de Guevara. Mientras que el ensayo simboliza un examen y una toma de posición sobre un tema concreto y sus posibles vertientes, la carta es la modalidad discursiva de la distancia. Fusionados, la carta y el ensayo (un ensayo epistolar) reflejan el acortamiento de una distancia; el intento de eliminar la ausencia (o de construir un discurso con base en ella). El relato de viaje es un espacio donde el ensayo (la digresión ensayísti-

⁹ Acerca de la actitud subversiva de Jack Guevara, léase el riguroso artículo de Silvia Casini, "Literatura, espacio y poder en *La tierra del fuego* de Sylvia Parraguire", *Anclajes*, núm. XIV (diciembre 2010), pp. 39-50.

ca concretamente) habla de la experiencia del extraño; con tino, Adolfo Castañón define al viaje: “El viaje es un ensayo, una experiencia del cuerpo”. La carta ensayística da cuenta de la experiencia de la distancia. El ensayista viajero, como Guevara, *no vuelve a casa siendo el mismo* no sólo a causa de sus experiencias corporales, sino por sus experiencias intelectuales, mismas que manifiesta en su relato-ensayo epistolar. Ir y venir, en la carta ensayística, cobran nuevos significados: el cuerpo se mueve, y el intelecto también. En esa relación triple entre relato de viajes, carta y ensayo es donde más claramente se aprecia la transformación del autor. Ahí se cifra la experiencia, se pone en palabras: “Espejo de cuerpo entero, el viaje no traiciona: hace que la pluma obedezca a los pies”, dice Castañón.¹⁰

En *La tierra del fuego*, el narrador-protagonista, como observa Kafka en el epígrafe de este trabajo, pretende descifrar, explicar lo indescifrable, “como surgiendo de una verdad”: esa verdad no es otra cosa que el acto de escribir una carta que la contenga, pues los acontecimientos que se le pide que relate están, como el Prometeo que describe Kafka, olvidados ya, suprimidos por una historia oficial forjada por quienes blanden la pluma: los ingleses. Sin embargo, el narrador puede cambiar esto y dejar testimonio de esa zona gris que fueron las misiones en la Patagonia. Guevara se siente responsable de desencadenar a Prometeo... y también de serlo.

Ahora puedo asegurar que la carta, el hombre que apareció y desapareció en la llanura y lo que acabo de relatar comienzan, para ellos, a pasar insensiblemente al olvido. Aquí, en Lobos, la monotonía de los días es como un río poderoso y lento que desgasta los hechos hasta reducirlos a una piedra pulida, más tarde a un grano de arena, después a nada. Para mí, sin embar-

¹⁰ Adolfo Castañón, *Por el país de Montaigne*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 94 y 101, respectivamente.

go [...], la carta operó, en efecto, como un cambio imprevisible. Como prueba de esa mutación señalo un hecho por completo ajeno al orden natural de mis días y que sucede ahora bajo mis ojos, sobre esta mesa: el acto o la determinación de escribir.¹¹

Como en el Prometeo de Kafka, “la herida se cerró de tedio”. Tenemos una historia que sólo a Guevara le interesa recuperar y, por lo tanto, escribir. Hay una óptica que ensaya una verdad alterna a la oficial. Guevara reflexiona acerca de su quehacer de (d)escritor de lo acontecido con Button. Describe, pero también escribe; es decir, hace una relación de hechos, mas reflexiona asimismo, critica, fiscaliza, re-vive los acontecimientos. Si se leen esas partes de la novela en que se habla de la escritura como ensayísticas, se puede apreciar que se cumple con una de las definiciones del ensayo propuestas por Weinberg:

El ensayo es mucho más que la mera versión por escrito de una opinión mejor o peor fundada sobre un asunto. Como lo muestran sus más grandes exponentes, el ensayo es la profunda exploración de los límites entre lo inteligible y lo decible, de los lugares de encuentro y articulación, entre experiencia ética y experiencia estética ligadas al ejercicio de comprensión del mundo [...]. Se trataba de examinar dos posiciones ante la vida y el conocimiento.¹²

A las autoridades inglesas, Guevara sólo es importa como testigo supuestamente objetivo, no como escritor. Les importa que relate su experiencia, no que reflexione sobre ella, como si el acto de escribir respondiera a una teleología objetiva antes que subjetiva. Craso error. Para dichas autoridades, Guevara es “un testigo privilegiado y directo de

¹¹ Sylvia Iparraguirre, *La tierra del fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, p. 17. En adelante, cuando cito esta obra sólo indico el número de página entre paréntesis.

¹² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 325.

los hechos” (p. 18). Que escriba hechos,¹³ eso quieren: “Las palabras son precisas y me están dirigidas”, dice Guevara, “han venido a buscarme al otro lado del mundo y me arrastran al pasado con la fuerza de un vendaval” (p. 21), pero la escritura se rebela, y nace la novela. Entonces Prometeo se levanta del peñasco para escribir otra verdad.

Obligado por esa primera lectura de la petición¹⁴ “como una especie de veneno” (p. 22), ese ‘protoprometeo’ escribe su verdad, su perspectiva. La lectura de la petición en la que se demanda la relación de los hechos, provoca la escritura; los poderosos que buscan la verdad, de este modo, se condenan a sí mismos, pues, aunque Guevara indica que no tiene el hábito de la escritura, explica que las palabras escapan primero como una pulsión y luego como un ejercicio intelectual.

¹³ Reflexiónese, brevemente, sobre la relación hechos-literatura: “El carácter de este modo de concebir, revestir y expresar hechos es siempre puramente teórico [lo que se denomina como *Rein Theoretisch*]. No es el hecho mismo y su existencia contemplativa, sino el construir [*Bilden*] y el hablar [*Reden*] el objeto de la poesía”, Georg Wilhelm F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal (Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, 1837)*, Madrid, Alianza, 1980, p. 42. Guevara no está escribiendo para hacer un relación objetiva de los hechos; como explica Hegel, está construyendo, hablando, es decir *poetizando* su experiencia (suya en cuanto subjetiva). En este sentido, conviene recuperar lo que explica Verónica Tozzi en su “Introducción” a *El texto histórico como artefacto literario* de Hayden White: “Nuestra vinculación con el pasado es, y no debe dejar de ser, emotiva”, en Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós-U. de Barcelona, 2003, p. 10.

¹⁴ Esa carta donde le exigen a Guevara contar su versión ejerce efectos negativos sobre el protagonista: “Hoy hace un mes que llegó la carta [...]. Aunque sé el contenido de memoria, la releo. ¿Por qué siento, mister MacDowell o MacDowness, que encierra una amenaza? Su efecto sobre mí pertenece al orden de lo extraño” (pp. 82-83). La carta llega en tan mal estado, que es imposible para Guevara saber si el apellido de quien la envió es MacDowell o MacDowness, de ahí que el interlocutor de Guevara y posible receptor de la epístola siempre se nombre como “MacDowell o MacDowness. No alcanzo a descifrar su nombre en el doblez del papel, y esto, presumo, ya significa algo. El sello pomposo y los muchos trajines que ha sufrido la carta me impiden distinguir su firma con claridad” (p. 20).

Así, la novela no es únicamente la historia de las misiones, sino que a través de los pasajes sobre la creación de la carta asoma un complejo proceso de aprendizaje. ¿Sobre qué? Sobre la escritura, sobre una relación alterna con el mundo. El primer caso es la propia génesis de la postura de Guevara respecto de la posibilidad de plasmar grafías de tinta sobre papel. Ocurre cuando cae en la cuenta de que “escribir de día a la luz natural y escribir de noche, a la luz de la vela, son actos diversos” (p. 33).

Si de día el narrador escribe desde lo cotidiano y lo bello del paisaje de la Tierra de Fuego, por la tarde asoma un impulso más melancólico y ya para la noche, delante de ese fuego representado por la llama en la vela, ese Prometeo escritor se vuelve febril: “como si en lugar de escribir luchara contra algo” (p. 34). Ayudado por el fuego para ver el rumbo de su argumentación, para ver a su enemigo (la otra verdad, la que no quiere contar porque ya está relatada), Guevara se encuentra con:

Imágenes inencontrables [...], cosas que vi o viví y que acuden como si exigieran que el relato no las excluya: [...] árboles centenarios cuyas raíces imbatibles perforan las paredes de templos abandonados, islas a las que se debe parecer el Paraíso, puertos de Babel impregnados hasta la pesadilla por la condición humana (p. 34).

El fuego le ayuda a ver lo que de día le es imposible: lo inencontrable, los templos devorados (con justicia) por la naturaleza, las islas paradisiacas y, más importante para esta interpretación, los puertos de Babel contaminados por la presencia humana. Se destaca así la tensión entre naturaleza y cultura de la que habla Weinberg. Las imágenes poéticas, reveladas por el fuego de la vela y no el del Sol, denotan el encuentro de dos contrarios: una visión a contrapelo, una perspectiva que pugna por ser comunicada, y Guevara, in-

merso en ese estado febril, se da cuenta de que no puede hacer otra cosa que respetar eso que asoma en la escritura nocturna: escribir lo otro. Un secreto revelado por el fuego.

Recuérdese que el mismo personaje sabe que nació de la escritura. Su padre recibió una carta que lo obliga a viajar a Buenos Aires, donde conoce a la madre de William: “No puedo dejar de pensar que la venida de mi padre a Buenos Aires y, en consecuencia, mi nacimiento, tienen origen en la carta que el ambicioso Riggs Pophan envió” (p. 60-61).

Si Guevara nació y por muchos años ha vivido en esos hechos que se le exige contar (re-contar), “dentro de la Historia” (p. 34),¹⁵ ahora su senda es otra: “Ahora estoy al margen y puedo descifrar los acontecimientos del pasado como se descifra una escritura” (p. 34): lectura y escritura serán sus herramientas indagatorias. Se reconoce en la necesidad del fuego. Entonces va por él, porque a la postre lo convertirá en un obsequio: “*Los fines* debe leerse como *nuestros fines*. Éste ha sido uno de mis motivos de reflexión” (p. 35). Guevara cambia simbólicamente el plural en primera persona. Esa postura se asume contra lo que se le pide que cuente (la verdad oficial que encuentra falsa). El fuego, mínimo en la vela, alumbró el camino narrativo que ha de seguir. Llega así a la rebelión-revelación:

¿Cuál es la lengua en que estas palabras deberían ser escritas [recuérdese la referencia a Babel antes citada]? ¿La de aquí y puedo decir, la mía, o la de la carta, es decir la de ustedes? Como es evidente, elegí la mía para llevar a cabo este acto in-

¹⁵ Para entender ese nexo de Guevara con la Historia y cómo es que la novela de Iparraguirre “da cuenta de la geografía imaginaria de la región como una construcción ideológica y discursiva que se reconfigura desde distintas perspectivas para legitimar la presencia e intervención de los ingleses en el territorio”, léase “En busca de *La tierra del fuego* de Silvia Iparraguirre” de Susana Gabriela Colombo y María Emilce Graf, *Identidades*, año 2, núm. 2 (junio 2012), pp. 56-62.

sensato [¿e insensato no es, también, el acto prometeico?] cuya misma insensatez me impulsa a cumplirlo” (p. 37).

Ludwig Wittgenstein propone una paradoja que se asemeja a la actitud que se manifiesta en el personaje: para entender ideas “hay que salir a través de ellas fuera de ellas”.¹⁶ En ese tenor, Guevara explica que la lectura misma de la carta en que se le obliga a relatar su experiencia abrió una compuerta detrás de la que aguardaba todo lo que él, en su subjetividad, vivió. Ocurre que, como explica José Luis Gómez-Martínez: “el subjetivismo es [...] parte esencial del ensayo. Es esta motivación interior la que elige el tema y su aproximación a él; y cómo el ensayista expresa no sólo sus sentimientos, sino también el mismo proceso de adquirirlos, sus escritos poseen siempre un carácter de íntima autobiografía”.¹⁷

Esa subjetividad, según la lectura aquí propuesta, provoca al narrador a escribir en la lengua de su madre —el idioma español—,¹⁸ a una vuelta a la semilla. No escribe ya para “MacDowell o MacDowness de cara desconocida,¹⁹ ni para el Almirantazgo Británico”, sino para un destinatario otro: él mismo o su mujer, Graciana.²⁰

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, introd. de Bertrand Russell, trad. al español de Enrique Tierno, Madrid, Alianza, 1973, p. 203.

¹⁷ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* (1981), México, UNAM, 1992, p. 56.

¹⁸ Más adelante en la narración, Jack Guevara explica que su padre le enseñó a leer y escribir en español y que éste lo sintió como “una traición hacia él y un acto de amor hacia ella [su madre]”, Iparraguirre, p. 58.

¹⁹ Aunque sabemos que Guevara sigue usando como interlocutor a ese británico de apellido dudoso. Sucede que él es sólo un receptor o destinatario, pero si pensamos en los hechos, en su perspectiva, el personaje no escribe para ese hombre desconocido, de rostro escurridizo, sino, como veremos, para su concubina, quien será heredera de su escritura, de lo que puede entenderse como un fuego prometeico.

²⁰ Siempre es necesario cierto tipo de herejía al hacer un ensayo; en ella se cifra la subjetividad, por eso Theodor Adorno explica que: “La más íntima ley del ensayo es la herejía”, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 95.

Por tal motivo en otra reflexión sobre la escritura (p. 38), el narrador-personaje explicará que ésta se justifica a sí misma y no requiere explicación. Sólo hará una aclaración: “entre Londres y la barbarie, elegí la barbarie. Civilización y salvajismo suelen ir juntos. Lo mismo pasa con la escritura y la barbarie” (p. 38).

Como un personaje prometeico, Guevara marca con fuerza ígnea la tensión; elige el lado fuera de la historia, el *homo ludens* sobre el *sapiens*, y llega a una conclusión sobria, firme: “Ésta es mi historia y me pertenece. Destierro desde ahora la carta y sus oscuros designios” (p. 39). Esto manifiesta un rechazo a la carta de “MacDowell o MacDowness” en pro de la propia escritura. Su fuego. A partir de ese momento, William Guevara no recibe más discursos, los hace. Ésa es una condición por demás importante del ensayo. Gustavo Guerrero, al seguir las ideas de Mariano Picón-Salas, explica que el ensayista

Nos hace sentir la singularidad de su prosa y la libertad con que va armando su texto no sólo a través de los matices estilísticos con los que juega entre registros distintos del idioma [como hace Guevara al elegir al español sobre el inglés, p. 37], sino a través de la invención de una estructura que haga inteligible el despliegue aparentemente aleatorio, digresivo y natural de la argumentación.²¹

Pero la elección de la escritura conlleva sus problemas: escribir, se sabe, es inventarse, mirarse al espejo. La definición de uno mismo en la escritura es todo un problema. Ésa es una discusión que durante años ha estado presente entre los estudiosos del ensayo. *La tierra el fuego* no es la excepción. En otro momento dice el narrador en primera persona: “He estado retrasando el momento de escribir mi nombre. Mi nombre es un híbrido. No puedo dejar de sentir

²¹ Guerrero, art. cit., p. 64.

la violencia que su introducción ejercerá sobre lo escrito” (p. 43).²²

Como la novela entera, que muestra una naturaleza híbrida porque desarrolla un ensayo sobre la escritura, su narrador se define como híbrido también. John William Guevara: nombres ingleses, apellido sudamericano. Lo híbrido, pues, violenta su discurso, y esto es un rasgo más que permite homologar al personaje con Prometeo: deidad que no lo es, semidiós que da más a los hombres que los mismos dioses.

William tiene un objetivo y ha de superar el hibridismo para alcanzar esa forma discursiva “pura” y elemental: el fuego. Esto le exige recordar a Jemmy Button, ya muerto para el momento de la escritura. Esto comporta otra revelación. Su historia, la de Guevara, no puede escribirse sin la de Button: “por alguna razón que desconozco, mi historia no puede contarse sin la suya” (p. 52). El escritor que se mira escribir, luego de ese ejercicio se da cuenta de que su narración, su verdad, su fuego prometeico, no son del todo suyos. No tiene esencia sin Button, ese otro Prometeo, el encadenado.

Por tal razón puede interpretarse a Button (que en el orden de los acontecimientos se afirma aprehensible casi hasta el final de la novela) como el maestro del respeto a la vida. Esto se refuerza en el pasaje en que los marineros (sus compañeros de barco) asesinan focas y patos pichones: “Me dio a entender [...] que se había cometido un acto irreme-

²² Al respecto, las palabras de Antonia Viu tienen relevancia, sobre todo si pensamos en esa urgencia característica de la literatura contemporánea latinoamericana de relacionarse con la metaficción y la historia: “Como toda forma de posmodernismo, la metaficción historiográfica propone importantes paradojas. Por un lado, la interacción de la historiografía y la metaficción plantea el rechazo tanto de las ideas de representación auténtica como de copia, y el significado de la originalidad artística se desafía del mismo modo que la transparencia de la referencialidad histórica; los límites entre los géneros discursivos y las disciplinas del conocimiento también se hacen problemáticos”, “Una poética para el encuentro entre historia y ficción”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70 (abril 2007), pp. 168-169.

diablemente malo [...] y que innumerables tormentas se nos vendrían encima como castigo” (p. 100). En esas reflexiones de Jemmy se encuentra cifrado *un sistema epistemológico otro*, un sistema lógico causal que sólo el yámana entiende y que en su momento transmitirá a su amigo. “Transmitir”, ¿no es ésa la síntesis de lo que hace Prometeo?

Acaso sea ésa la razón por la que Guevara concluye que con los crímenes contra la naturaleza de los marineros “se había transgredido un orden que [les] excedía y que era sagrado” (p. 101). Ese conocimiento nuevo puede interpretarse como un regalo de fuego, el fuego de Button.

¿Qué simbolizaría aquí dicho fuego? ¿Qué recibe Guevara? Lo otro, la existencia y el acercamiento a una relación *otra* con el mundo: la yámana. Así, la lectura de los libros de su padre (en inglés) y las enseñanzas de Button configuran a esa mixtura que es Guevara, pero ninguna de esas partes que lo conforman aparecen por generación espontánea en él; las aprende (y aprehende), se va formando en un conocimiento *dual* del mundo. Hay, pues, en esas reflexiones sobre cómo y desde dónde contar, una *Bildungsroman* que versa también sobre la dualidad, sobre la actitud prometeica.²³

“Y lo que ha terminado por interesarme es justamente eso: lo que hubo detrás de los hechos” (p. 62). Ese Prometeo, Guevara, busca darle la vuelta al mito, a la historia conocida. Como explica Kafka sobre Prometeo, la novela “pretende descifrar lo indescifrable”, ese orden ajeno, incomprensible. Esa búsqueda de lo que “hay detrás” es un síntoma impor-

²³ Para establecer el nexo con el ensayo de la novela, el concepto alemán que se traduce como “novela de formación”, es iluminador, pues según Liliana Weinberg: “El propio Barthes propondrá también que en el caso del ensayo se trata de una novela sin nombres propios y en esta línea se le podrá contemplar como *Bildungsroman*, novela de aprendizaje o autoconstrucción del yo. Sin embargo, el ensayo no parece instituir un universo ficticio de la misma naturaleza que el que encontramos en la novela ni tampoco proponer un pacto ficcional que autorice al lector a tratar al texto como un puro producto de la imaginación”, *Pensar el ensayo*, *op. cit.*, p 17.

tante de la dualidad con que se construye el punto de vista desde el cual se relatan los hechos: la dualidad, así, se hace norma en la novela.

En este tenor, no olvidemos el grupo de objetos que el padre de Guevara “hereda” a su hijo antes de cometer suicidio: “como único legado o como señal premonitoria de lo que hoy sucede sobre la misma mesa, quedaban los libros, la vela, la pluma y la tinta. Fue la única señal que me dejó, en caso de que yo quisiera interpretarla” (p. 69).

Éste y otros acontecimientos de la vida de Guevara (los episodios entre los marineros, las desventuras en las tabernas, etcétera), aunados a la carta, lo obligan a sentirse aislado y concentrado en su propio quehacer como una ostra. En concordancia con ese atinado símil, la escritura será su perla, pues hace las veces de tesoro y defensa. “La ostra se defiende del cuerpo extraño y comienza pacientemente a envolverlo en su hilo de nácar para inmovilizarlo; de esto resulta un objeto único” (p. 83). ¿Qué objeto único? ¿Un relato? ¿El anhelado fuego prometeico?

Sí. Tiene lugar, de esta forma, la historia que debe contarse: “La carta ha operado en mí como un organismo extraño del que me defiende envolviéndolo en la hebra sin fin de este relato para nadie” (p. 83). Desde esa óptica, la historia *otra* (antioficial) tiene igual o más valor: “La misma distinción entre acontecimientos reales e imaginarios, básica en las formulaciones modernas tanto de la historia como de la ficción, presupone una noción de realidad en la que se identifica «lo verdadero» con «lo real» sólo en la medida en que puede mostrarse que el texto de que se trate tenga el carácter de narratividad”.²⁴ No hay subjetividad, sólo efec-

²⁴ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992, p. 22.

tos, resabios del encuentro entre el hombre (individuo) y el mundo.

PROMETEO ANTE EL ESPEJO

Al analizar los discursos de Button y Guevara, ¿qué efectos puede tener el mundo occidental sobre ese segundo Prometeo que pacta con la naturaleza y que respeta la vida? Cuando los protagonistas viajan a Inglaterra, se encuentran con un Londres “viejo”, que tiene su propia historia. Frente al paisaje que hallan en esa ciudad, los viajeros advierten diferencias con su tierra; ahí “la historia estaba por empezar, mientras que en Londres, años, siglos, épocas pretéritas retrocedían vertiginosamente por el solo hecho de mirar. [...] Inglaterra me enseñaba y yo, como un gran pez, tragaba todo. Pero Button no podía verlo ni entenderlo [...] incapaz de saber la razón” (p. 124).

Compréndase que Button está en el mundo para traer un mensaje y no para crearlo; en no pocas ocasiones tiene más una actitud de Hermes. Por eso le explica a su amigo: “En Wulaia todos atienden enfermos. Son enseñanzas, Jack [...]. Guevara no entiende, falta entender” (p. 149). Ese pasaje, según la lectura que aquí se propone, puede ser visto como si Prometeo se mirase al espejo y encontrara a un Hermes yámana. Si esto es interpretable de tal forma, ¿cuál es el mensaje de ese Hermes yámana cuando “finalmente habló”?

Primero, el yámana explica que el mensaje que comunicará “es algo que se enseña en lugar secreto de la isla” y que no sale de ella. “Resistencia, obediencia. Educación... [...] Es un gran secreto, pero Jack es mi amigo” (p. 150).²⁵ Hermes entrega su recado: el gran *wigwam*, el lugar don-

²⁵ Recuérdese que el padre de William Guevara “simplificaba” su nombre con “Jack” (p. 43). Por eso algunos personajes como Jemmy también tienen ese hábito.

de se ha de realizar el *ciexaus*, rito en el que los hombres y las mujeres reconocen que deben ser “buenos y útiles a la comunidad. Cada hombre debe tener autoridad sobre sí mismo” (p. 151). Un regalo de amistad.

Todos deben respetar a los ancianos que saben y enseñan a construir el *wigwam*, a hacer canoas, cómo luchar con las ballenas, consuelan, son depositarios de la memoria (no de la Historia). Todos deben ayudar a los huérfanos, alimentar a los enfermos, atender a los forasteros, repartir la comida antes de comerla y conservar para sí la parte menor; “los niños son de todos, cuídalos, ayúdalos” (p. 151), dice el yámana. Hay que ayudar a la mujer con que se vive, cuidar también el agua, los árboles, los peces y los animales que “son de todos”. “A la noche, enciende el fuego para que te caliente, no lo dejes perecer” (p. 151). Cierra Button con ese consejo.

Es dable entonces pensar que ambos personajes, cada uno por diferentes medios, reconocen el valor del fuego y su utilidad para encender, iluminar la noche: ambos son Prometeo, ambos son beneficiarios de él. Button, entonces, se convierte en un híbrido también al suponer un Hermes prometeico: trae un mensaje para Guevara, pero se ocupa del fuego y reconoce su inmenso valor. Con base en el párrafo anterior, la siguiente idea de Liliana Weinberg tiene pertinencia en razón de las ideas hasta aquí propuestas:

El ensayo se vuelve entonces [...] un quehacer a la vez proteico y prometeico, por el que el conocimiento, lejos de quedar como un saber cerrado, restringido, controlado por unos pocos todos y poderosos, tal como lo era el saber en manos de los dioses a los que será necesario desobedecer para arrebatárselo, habrá de convertirse en un conocimiento abierto, infinito, en una expansión de horizontes que —como lo mostró Castoriadis— el humano se enseñará a sí mismo.²⁶

²⁶ *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 86. Recordemos que Cornelius Castoriadis en *El ascenso de la insignificancia*, en pro de los dominados y los apátridas,

Gracias a ese vínculo sentimental-amistoso, Button otorga a su amigo un “conocimiento abierto” y “expande los horizontes” de William. Y cuando ya se ha constituido esa dinámica prometeica, de pronto, se da un *contrafactum*. La llegada del “doctorcito” Charles Darwin funciona como oposición a esos valores míticos que en este artículo se plantean. Como depositario de los argumentos científicos de la época (el pliego que leemos se fecha en 1830-1834), el estudioso rechaza las analogías... y favorece las leyes (p. 171).

Todo argumento mitológico o religioso (son lo mismo), según este personaje, pertenecería al orbe de la sinrazón. Prometeo o Hermes no existirían desde su perspectiva, pero no se olvide que el fuego es más poderoso que la razón y que la ciencia. Guevara, en su escritura, desecha el discurso de Darwin: “Puedo decir en mi descargo que éste es mi relato y que se atiene a lo único que naturalmente manda en él: mi memoria” (p. 176).

Con esto puede asumirse que el subjetivismo del narrador-personaje y su discurso se convierten en la *auctoritas* de la novela frente a ese breve *contrafactum* científico. Ésa es también una condición ensayística: “Entender el mundo es a la vez imaginarlo, escribirlo, soñarlo, ensayarlo...”²⁷

A la luz de la cita anterior, Guevara “escribe, sueña y ensaya” en su carta; jamás busca “explicar” el mundo, como lo ansía el científico. Prometeo no busca dominar, pero sí se muestra desobediente (si no, no habría legado el fuego a los hombres):

En el arco de tiempo que va de 1504, cuando se muestra por primera vez al mundo la obra de Miguel Ángel, a 1580, cuando

se ocupa de la figura de Prometeo y lo recupera como un símbolo ya no de la trágica relación entre el hombre y sus deidades (como ocurre con Esquilo o Kafka), sino de la esperanza y la autonomía. Una lectura que en este estudio es relevante. Prometeo, en la modernidad, ya refiere a que “el humano se enseñará a sí mismo”, como sugiere Weinberg.

²⁷ *Situación del ensayo, op. cit.*, p. 330.

se publican los primeros *Ensayos* de Montaigne se ha producido un desplazamiento gigantesco de la atención hacia el individuo, la experiencia, la capacidad de juzgar: David es pequeño ante un mundo que lo trasciende y amenaza, pero grande ante un mundo que puede evaluar, conocer y transformar. El triunfo de David ante el monstruo es el triunfo de la mirada y la estrategia sagaz ante una relación desigual de fuerzas, que se traduce, a su vez, en forma [...]. El ensayo es la honda de David.²⁸

Guevara se arma con esa onda de David para defender su voz, su verdad, aunque ésta no sea objetiva o totalizadora: “Sé que ésta no es toda la verdad [...] Siempre la realidad es más compleja” (p. 179).

Como refuerzo a lo anterior, tómese en cuenta que Fitz Roy, el capitán del barco en que ambos llevan a cabo su periplo, encomienda a Button la tarea de “occidentalizar” a su tribu, y con este objetivo lo dejan en su territorio por un tiempo... Pero, como sabemos, a Jemmy poco o nada le interesa lo europeo y sus visiones de mundo. Su modo de entender al cosmos es el punto de vista favorecido en la novela.

Por eso, en el pasaje en que la tripulación encuentra, mucho tiempo después, a Jemmy, éste es visto por el capitán como “un nómada canoero”, que “no había civilizado a nadie ni transmitido nada de lo aprendido a los suyos. Era la imagen de su propio fracaso” (p. 197). Nada de eso. La novela se resuelve otorgando al “fracasado Button” el poder apologético. Por eso, en otro momento del relato, el narrador explica:

Hoy tomé una decisión. Viendo estos meses a Graciana tan intrigada en mi escritura que no puede compartir, le he dado un trabajo para ella [Prometeo ha estirado la mano con su fuego]. Le he pedido que vaya cosiendo estas hojas como si fueran pliegos [de ahí que a cada capítulo se le llame “pliego”]. Le he

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

explicado que así se hacen los libros. Ella ha tomado esta tarea con una seriedad y aplicación que no ha dejado de conmoverme (p. 200; las frases entre corchetes son mías).

Para el 'Sexto pliego', "los recuerdos lejanos se reúnen con los más recientes. Ésta parece ser la imposición del relato" (p. 209). Guevara elimina lo cronológico de su discurso y está casi listo para regalar el fuego: su verdad, su experiencia y conocimiento sobre la escritura. Los tiempos se aglomeran y tienen lugar saltos entre los acontecimientos.

Como último símil entre el quehacer de escritor y la historia, ocurre que Guevara y Button se confunden: Prometeo y Hermes son uno solo, un demiurgo discursivo. Aparece de esta manera lo inefable, la difícil descripción de la escritura, ese fuego que por esencia es volátil, informe:

La historia de Button, el extraño destino que nos unió, formulan un interrogante [sic] que permanece sin respuesta. Una cosa sé: las palabras que, mal o bien y sin que nadie me obligara, yo mismo dispuse sobre estos papeles se han vuelto hacia mí y es como si me miraran esperando una respuesta que no tengo (p. 213).

Prometeo se mira escribir y lo único que encuentra es su indescriptible reflejo: Hermes. ¿Quién mira a quién en el espejo? ¿Quién es quién? Imposible decirlo, sólo resta decir que ahí están... y se miran, doliéndose el uno del otro: "Para el que lo escribe, un relato es como un espejo" (p. 213).

Quizá por ese símil entre espejo y escritura tiene lugar la siguiente digresión: "Hay noches [el tiempo de la pugna] en que siento el peso insostenible de la historia de Button, de su gente, como si yo mismo, como si mis acciones hubieran tenido responsabilidad sobre su vida y muerte" (pp. 213-214). Ésa es la naturaleza del fuego y de la escritura. Destruye y da vida, da calidez y calcina. Así es la escritura de Guevara con respecto a su reflejo.

Por eso, acto seguido, se plantea una incógnita: “Pero, ¿será realmente que nos entendimos o soy yo quien imaginó entrar, a veces, en el ancestral mundo de Button? ¿Qué veía él a su vez cuando me miraba? ¿Un camarada, un hombre pretencioso, un blanco venido del este? Estas preguntas abren un vacío en el que no me reconozco” (p. 214).

Difícil resolver esa paradoja. Sólo es posible analizar qué es lo que hace Guevara con su discurso, con el libro que ha venido escribiendo a lo largo de las páginas de la novela. En este sentido, cuando se describe el juicio a Jemmy a causa de la matanza de los “misioneros” y en el cual el indígena se presenta valiente, dignamente, y sin apremio, llama la atención cómo se comporta el inglés Parker Snow, compañero de los protagonistas, pues sorpresivamente explica que los misioneros fueron más culpables, abusivos y agresivos que los yámanas,²⁹ lo que determinará a la postre la inocencia de Button.

Con base en esa analogía mito-novela, podemos decir que la verdad otra se comunica con la oficial: la descripción subjetiva de Guevara se confunde con la del Almirantazgo y es la primera que se destaca. ¿Qué hay detrás de tal efecto? Maurice Blanchot explica que la literatura ha abandonado la unidad y que más bien se afirma en la multiplicidad: “la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, expe-

²⁹ El proceso penal de Jemmy Button y su relato demandan un estudio y un resumen riguroso que, por la extensión de este trabajo no llevaré a cabo. Sería pertinente pensar en que el “asesinato brutal” de los misioneros no es, en sí, lo que se busca castigar en el juicio, sino la afirmación de la alteridad que representa Button. No es el cuerpo de Jemmy lo que se quiere reprender, sino su otredad. En este sentido, cobran relevancia las palabras de Michel Foucault: “No tocar ya el cuerpo, o lo menos posible en todo caso, y eso *para berir en él algo que no es el cuerpo mismo*”, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 2010, p. 20. No es a Jemmy lo que se quiere castigar, sino su forma opuesta de ver el mundo. Es posible que Iparraquirre interprete la simbolización de esos procesos y haya desarrollado una crítica a ellos mediante este pasaje.

riencia de lo que no tiene ni entendimiento ni acuerdo”.³⁰ El uno pierde importancia en la novela de Iparraguirre y lo que se entrega al lector, en forma de relato, sobre todo en las últimas páginas, es una mirada en el espejo: dos que son uno solo. Dos que se observan por medio de la amistad: Button y Guevara.

Resta, pues, para el marinero narrador, entregar el fuego. ¿Y a quién? ¿Quién puede recibirlo? El único personaje que representa la dignidad, el amor, la inteligencia otra, que se aleja de la violencia y abraza el mito, la naturaleza, la vida: “Graciana me mira como si me reconociera” (p. 284). Graciana es un nuevo reflejo.

“Si encuentro voluntad, voy a despejar la mesa” (p. 284), se resuelve Guevara para negar, así, la herencia de su padre. “Voy a plantar en el medio el candil”, dice. Recuérdese que el fuego no debe perecer nunca; lo aprendió Jack de Jemmy. “Y le voy a enseñar a sostener la pluma, a entintarla, a trazar y comprender los signos enigmáticos con los que, pacientemente, me ha visto convivir tantos meses” (p. 284). Graciana recibe el fuego, el bien máximo en la novela. Un instrumento de la verdad subjetiva.

“Si éste es un relato para nadie, quizá yo mismo deba crearle un lector, y tal vez sea ella, míster [sic] MacDowell o MacDowness, la que algún día pueda alcanzar el sentido de estos papeles sin destino” (pp. 284-285). Prometeo regala el fuego a quien sabrá usarlo, y en él cifra un mensaje, un “sentido” y una “tensión entre naturaleza y cultura”, siguiendo las propuestas de Liliana Weinberg. La práctica de la transmisión y del símil estructuran toda la novela y es ahí donde su mensaje puede ser más ígneo: el conocimiento se regala.

Con esta interpretación, Graciana se convierte en la depositaria de una verdad para nadie y para todos: los conoci-

³⁰ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1979, p. 230.

mientos yámanas y la manifestación del poder de la escritura. Se la inviste con el poder del fuego y es ella quien podrá negar los juicios lapidarios sobre Prometeo (encarnado en la novela tanto por Jemmy como por William). Acaso podrá desencadenarlo. Es esa mujer quien será la encargada de asomarse desde el peñasco y tener la vista privilegiada —para dialogar con el “Prometeo” de Kafka. Ese personaje es el que acaso podrá “descifrar lo indescifrable” y, “surgiendo de la verdad”, remontarse hacia lo otro.³¹

En ese cierre donde tiene lugar el acto prometeico, la novela de Iparraguirre se despoja de definiciones genéricas y se cifra en el acto mismo del titán que robó el fuego para heredarlo. Como el ensayo mismo, su fin último es el de la *transmisión*. Con ese acto como mensaje primigenio, la novela se libera de toda nomenclatura. Poco importa si la dominante es ensayística o narrativa. Nos recuerda que el fluir de la vida, de la cultura, de la Historia y de las historias, todo ello, nace y vuelve a hundirse en el lenguaje. Todo acto discursivo, ya sea narrativo o ensayístico, es un murmullo indistinto y sin embargo, si adoptamos la óptica adecuada, dicho murmullo se resolverá, como la novela aquí analizada, en amistad y comunión.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W., “El ensayo como forma” [“Der Essay als Form”, en *Noten zur Literatur I*, 1958], en *Notas de lite-*

³¹ Franz Kafka vuelve al mito prometeico y dice algo más, mucho más, sobre él y sobre nosotros mismos: “Kafka le da nombre nuevamente a todas las cosas en un segundo Paraíso colmado de cenizas y de dudas”. “El silencio y el poeta”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio y Tomás Fernández, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 80.

- ratura, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.
- BLANCHOT, MAURICE, *El libro que vendrá* [*Le Livre à venir*, 1959], trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1979.
- CASINI, SILVIA, "Literatura, espacio y poder en *La tierra del fuego* de Sylvia Iparraguirre", *Anclajes*, núm. XIV (diciembre 2010), pp. 39-50.
- CASTAÑÓN, ADOLFO, *Por el país de Montaigne*, México, El Colegio de México, 2015.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 239-322.
- COLOMBO, SUSANA GABRIELA y MARÍA EMILCE GRAF, "En busca de *La tierra del fuego* de Silvia Iparraguirre", *Identidades*, año 2, núm. 2 (junio 2012), pp. 56-62.
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, prólogo, selección y notas de Juan David García Bacca, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (*Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, 1975), trad. de Aurelio Garzón, México, Siglo XXI Editores, 2010.
- GIORDANO, ALBERTO, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, reedición corregida y aumentada, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005.
- GUERRERO, GUSTAVO, "Modos, rutas y derivas del ensayo contemporáneo. De la tierra firme al mar sin orillas", *Revista de la Universidad* (México), núm. 126 (agosto de 2014), pp. 63-75.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Teoría del ensayo* (1981), México, UNAM, 1992.
- HEGEL, GEORG WILHELM F., *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal* [*Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, 1837], Madrid, Alianza, 1980.
- IPARRAGUIRRE, SYLVIA, *La tierra del fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

- KAFKA, FRANZ, "Prometeo" ["Prometheus" en *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, 1931], en *Relatos completos*, trad. de Francisco Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 2003.
- KUNDERA, MILAN, *El telón: ensayo en siete partes* [*Le rideau, essai en sept parties*, 2005], traducción del francés por Beatriz de Moura, México, Tusquets, 2005.
- SAID, EDWARD W., *El mundo, el texto y el crítico* [*The World, the Text, and the Critic*, 1983], trad. de Ricardo García, Barcelona, Debate, 2004.
- STEINER, GEORGE, "El silencio y el poeta", en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y el inhumano* [*Language and Silence*, 1976], trad. de Miguel Ultorio y Tomás Fernández, Barcelona, Gedisa, 2003.
- VIU, ANTONIA, "Una poética para el encuentro entre historia y ficción", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 70 (abril 2007), pp. 167-178.
- WEINBERG, LILIANA, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- _____, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.
- WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* [*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987], trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992.
- _____, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* [*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978], intr. de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós-Universidad de Barcelona, 2003.
- _____, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, 1973), México, FCE, 1992.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus* [*Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921], intr. de Bertrand Russell, trad. al español de Enrique Tierno, Madrid, Alianza, 1973.

LA MATERNIDAD COMO *POIESIS*
EN DOS ENSAYISTAS HISPANOAMERICANAS:
GABRIELA MISTRAL Y VICTORIA OCAMPO

Mayuli Morales Faedo

I

Uno de los ejes de reflexión más importantes y aún no reconocidos entre los aportados por las ensayistas al *corpus* del ensayo hispanoamericano es el de la maternidad. Como asunto y como tema, se encuentra vinculado a la construcción de un sujeto femenino en la historia, la cultura y la sociedad desde un discurso reflexivo ensayístico que constituye un diálogo con y una respuesta a los discursos de pretensiones científicas que habían “analizado”, “estudiado”, “clasificado funcionalmente la sociedad” y, en consecuencia, objetualizado a las mujeres, y cuyo eje de articulación establecía su punto de partida y de llegada justo en la maternidad, es decir, en la capacidad procreadora de las mismas. No es extraño, entonces, que la oquedad de su significación socio-histórica encuentre en el ensayo acaso el único espacio, fuera del orden académico, desde donde construirse como sentido. Pero tampoco lo es que esta novedosa construcción no haya sido asimilada ni por el canon ni por la historiografía del ensayo hispanoamericano.¹

¹ Si bien la caracterización desplegada por Montaigne en cuanto a la amplitud de los asuntos y temas susceptibles de ser examinados, ensayados, pondera-

Alrededor de la maternidad en tanto asunto propiciador de reflexiones, se teje una red de relaciones que incorpora al niño, por supuesto, y en consecuencia a la infancia, la educación, la paz, la ley, la historia, la cultura, etc. De todos estos vínculos, me ha merecido especial atención el de la relación arte-maternidad o, para expresarlo mejor, la manera en que la maternidad es leída o, más bien, desplazada hacia el espacio de la creación en un intento de situarla y significarla en las coordenadas de la cultura. Como consecuencia de este desplazamiento, en los ensayos que indagan esta relación, a la vez que se reflexiona sobre la maternidad como acto cultural, se propone una poética o una postura ante la creación. Escogí a estos propósitos dos textos: “La mujer y su expresión” de Victoria Ocampo, conferencia radiofónica con España leída en 1935² y “La madre: obra maestra”³ de Gabriela

dos, en abierto desafío a las verdades absolutas (Cf. “De Democritus et Heraclitus”, *Essais*, Lutetia, París, s/f, p. 432), sustenta igualmente las búsquedas y exploraciones del ensayo femenino, especialmente en estos temas, al desplazar la mirada hacia la autoría cambia la perspectiva del problema. Como han señalado María del Mar Gallego y Eloy Navarro, el ensayo “ha estado tradicionalmente vedado a la escritura femenina, pues, desde su conformación como género literario en autores como Montaigne o Bacon, se ha visto definido por una serie de atributos que entraban en contradicción con la imagen de la mujer, como la concepción del autor como sujeto independiente y dotado de una perspectiva y una opinión propia y legítima sobre la realidad, la capacidad del mismo para discurrir y racionalizar o finalmente (y como consecuencia de lo anterior), la posibilidad de persuadir y convencer a través del texto y de incidir por ello en la esfera de lo público”, *Razón de mujer. Género y discurso en el ensayo femenino*, Sevilla, Alfar, 2003, p. 9. Por las características del canon del ensayo hispanoamericano, sus deudas con la identidad, la nación y la política, ambas instancia, tema y autoría, son desconocidas.

² 1936 es la fecha que aparece en la edición de “La mujer y su expresión”, *Testimonios II (1937-1940)*, Buenos Aires, Fundación Sur, 1984. Estudiosas como Nora Pasternac lo ubican por su publicación en la revista *Sur* en 1935. Nora Pasternac, “Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria literaria”, *Iztapalapa*, núm. 52 (2002), p. 289. Las citas del texto aparecerán con el número de página al final de la misma y remiten a la edición referida de Fundación Sur, 1984.

³ Gabriela Mistral, *Antología de poesía y prosa*, Chile, FCE, 2007. Las citas del ensayo remiten a la misma edición y serán señaladas con el número de página al final de la misma.

Mistral, publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 8 de septiembre de 1940, porque ambos muestran la capacidad de resolver en una síntesis compleja esta estrategia analítica.

Hice una afirmación al inicio del trabajo con respecto a la importancia y el no reconocimiento o asimilación aún de dicho eje de reflexión. Si bien este tema puede resultar desconocido, extraño o excepcional para el ensayo continental y, por lo tanto, ajeno a su canon, en el caso hasta ahora marginal de las escritoras sucede lo contrario: la maternidad y sus ramificaciones semánticas y sociales constituyen de muy diversos modos un eje temático decisivo en sus reflexiones, como lo demuestran los ensayos de las mismas Mistral y Ocampo, así como los de Teresa de la Parra, Camila Henríquez Ureña, Alfonsina Storni, Rosario Castellanos, etc. La maternidad ha sido/es un tema sumamente delicado, por devaluado y por mitificado, de modo que resulta difícil ofrecer una interpretación que no se halle inmersa en esas coordenadas si no recurre el crítico a la historicidad, no del acto, sino de los discursos que lo construyen. Por esta razón, el objetivo de nuestro trabajo será recuperar el análisis en detalle de los textos, así como el diálogo de los mismos con sus contextos, el socio-histórico y el discursivo, en su doble condición: textos que reflexionan sobre la maternidad a la vez que postulan una poética en un momento histórico en que la función del arte se replantea. Esta doble orientación marcada desde el título con la noción de 'expresión' y el sintagma 'obra maestra' debe dirigir cualquier intento crítico sobre estos textos.

II

Que la ensayista argentina elija la noción de expresión para hablar sobre la mujer en una conferencia radiofónica con España me parece significativo, ya que la amplitud que comporta la misma le permite desplegarse, según el espectro reco-

rrido en el ensayo, desde su función comunicativa primaria hasta la instancia creativa reconocida institucionalmente en el espacio de la cultura. Victoria Ocampo inicia demostrando cómo “la necesidad de expresión de la mujer” (p. 270) ha sido mutilada desde las relaciones de comunicación más elementales y fundamentales, en primera instancia, por el monólogo masculino, forma de expresión predilecta del hombre que se le ha impuesto como un referente de valor. Aunque Ocampo reconoce que la mujer ha comenzado a expresarse ya en diversos dominios, lo que ejemplifica con las figuras de Marie Curie, Virginia Woolf y Gabriela Mistral, se permite aclarar que “la mujer se ha expresado ya maravillosamente, *fuera* del terreno de la ciencia y de las artes. Que esta expresión ha enriquecido, en todos los tiempos, la existencia, y que *ha sido tan importante en la historia de la humanidad como la expresión del hombre*, aunque de una calidad secreta y sutil menos llamativa...” (pp. 274-275). “Fuera” se vuelve aquí un adverbio relevante. Es decir, la expresión existía, pero estaba acotada a un solo espacio, fuera: lo que está excluido de la ciencia y de las artes, el mundo de las disciplinas, del conocimiento instituido y reconocido como un valor público, que es el dentro, el centro. Pero Ocampo rápidamente hace la corrección, al precisar que lo que está fuera ha tenido un valor en la historia de la existencia humana, convirtiéndolo en el centro desde el que va a hablar y desde el que va a proyectar su reflexión. La palabra ‘historia’ es determinante, y revela así uno de los objetivos fundamentales del ensayo femenino: dar la cualidad de lo histórico a lo que está o han dejado “fuera”, historizarlo.

Es, entonces, en ese hueco signifiante, no significado, entre el derecho a la palabra negado y la creación artística reconocida institucionalmente, donde Victoria Ocampo intenta articular lo que está fuera, lo que está excluido y es determinante: la maternidad, establecida como *locus* de realización de la mujer por/para la sociedad, en tanto forma

de expresión. Desplaza así la procreación hacia un espacio síntesis de expresión y creación, en la medida que incorpora lo que le es negado (la expresión) y de lo que es excluida (la creación) a partir de la interacción madre-hijo:

La más completa expresión de la mujer, el niño, *es una obra que exige*, en las que tienen consciencia de ello, infinitamente más precauciones, escrúpulos, atención sostenida, rectificaciones delicadas, respeto inteligente y puro amor *que el que exige la creación de un poema inmortal*. Pues no se trata sólo de llevar nueve meses y de dar a luz seres sanos de cuerpo, sino de darlos a luz espiritualmente. Es decir, no sólo de vivir junto a ellos, con ellos, sino ante ellos (p. 275).

Si bien “la maternidad es el acto más significativo que le ha reconocido la cultura a la mujer, el acto de la procreación, paradójicamente ha sido también desvalorizado como acto de la naturaleza”.⁴ De ahí la importancia del manejo del término ‘expresión’, de la analogía que pone el superlativo en la función materna (“más ... que ... un poema inmortal”), a la vez que fractura el binarismo naturaleza-cultura como polaridad de opuestos y, por tanto, la reducción de la misma al plano del instinto, para operar un desplazamiento del significado. Significado es cultura. De ahí que, tanto el uso del comparativo en la referencia primera (“tan importante... como”), como el del superlativo de la segunda (“más... que”) articulan esa búsqueda en un mundo de valores referidos en el centro.

Por otra parte, este tipo de analogía no era nueva; usual, por ejemplo, en el modernismo, el poeta la ocupa para inscribirse él mismo y a su obra de manera significativa y trascendente en la sociedad moderna, en un trasiego simbólico

⁴ Mayuli Morales Faedo, “Para llegar al fin de la espera: las ensayistas hispano-americanas de la primera mitad del siglo xx y los problemas de su recepción”, *Signos literarios*, núm. 15 (2012), p. 136.

entre lo humano y lo divino que responde al proceso de secularización de esa sociedad y a la pérdida de su función y reconocimiento. Basta recordar el final del prólogo a *Prosas profanas* (“Y la primera ley, creador: crear. Bufo el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta”), o las referencias de Huidobro en sus manifiestos “Non serviam”, “Arte poética” y “La poesía” (de este último: “La poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal”).⁵

La cuestión es traída aquí a partir de la propia referencia al poema inmortal y es suficiente para instalar a la mujer si no en el canon, en la cultura en la condición de creadora. Esa función creadora está articulada en los términos de trabajo, un trabajo artesanal, único, tan dilatado como o más dilatado que una obra de arte, de carácter procesual y sistemático. Pero como de trabajo creador se trata, el juego de analogías de Victoria Ocampo no se reduce a la obra: implica la autoría, por lo que despliega otro eje de comparaciones que remite también a la problemática del artista moderno.

Lo que diferencia principalmente a los grandes artistas de los grandes santos [...] es que los grandes artistas se esfuerzan en poner la perfección en una obra que les es exterior, por consiguiente fuera de sus vidas, mientras que los santos se esfuerzan en ponerla en una obra que les es interior y que no puede, por tanto, apartarse de sus vidas. El artista trata de crear la perfección fuera de sí mismo, el santo en sí mismo (p. 276).

⁵ En Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 90.

Me sorprendió muchísimo que esa polaridad, reveladora de la escisión provocada por la secularización del arte, esa fractura, se articule sobre referentes similares a los utilizados por Martí cuando se lamenta, en el prólogo a la poesía de Pérez Bonalde, del destino de la poesía y el poeta en la sociedad moderna: “¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes!”.⁶ Ocampo clausura la escisión, la funde en la figura materna, ya que la mujer-madre en sus oficios representaría un tipo de expresión o de creación que recupera una totalidad ya ausente del mundo del arte porque ha sido fracturada por la modernidad que impone sus paradigmas mercantilistas al arte. Interesante la lógica que sigue Victoria Ocampo en la dialéctica madre-hijo/obra-creador:

Quizás el niño haya hecho a menudo de la mujer un artista tentado por la santidad. Porque para esforzarse en poner perfección en esa obra que es la suya, el niño, necesita empezar por esforzarse en poner perfección en sí misma y no fuera de sí misma. Necesita tomar el camino de los santos y no el de los artistas (p. 277).

Esta observación respecto de la mujer no debe relacionarse solamente con la nueva condición del artista, cuyo sentido de totalidad ahora escindido, la función de la mujer-madre parece mantener, sino además al contexto de guerra que permea la primera mitad del siglo XX: la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española en la que se inserta esta conferencia radiofónica, y las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, que pone en duda o bajo mirada de escepticismo al sujeto “racional” masculino, a la estructura político-social que lo sostiene, a la vez que demanda una postura abiertamente

⁶ José Martí, “El poema del Niágara” (1882), en *Ensayos sobre arte y literatura*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 109.

comprometida del intelectual. De ahí el comentario de Ocampo: “En este momento de la historia que nos es dado vivir, asistimos a un debilitamiento del poder de los artistas. Se diría que en el período actual el mundo tiene más necesidad de héroes o de santos que de estetas” (p. 277). De santos, es decir, tiene más necesidad de madres, según la lógica que ha estado siguiendo, pero de madres “con conciencia de ello” como especifica al inicio, ya que la conciencia es el espacio donde se articula la ética. Además y con todas estas implicaciones, el ensayo de Ocampo responde también a los discursos “científicos” que sobre la mujer estaban circulando, como “Cultura femenina” (1911) de Georg Simmel,⁷ que apareció publicado en español en la *Revista de Occidente* en 1925 y que tanta influencia tuvo en el ámbito hispanoamericano.⁸ Entre las ideas vertidas en dicho texto, que están por analizarse a profundidad, me interesa destacar a los efectos de este trabajo la no consideración de la maternidad como parte de la cultura, pues ningún acápite le está dedicado.⁹ De ahí la importancia de entender estas configuraciones de la maternidad como postuladas dentro de una concepción de/sobre la cultura.

⁷ Primera edición en alemán.

⁸ Georg Simmel, “Cultura femenina”, *Revista de Occidente*, tomos VII y VIII, núms. 21 y 23 (marzo y mayo de 1925). Muestra del impacto que tuvo el texto de Simmel en los medios intelectuales y cómo fue objeto de diálogo y discusión es el ensayo “Influencia de la mujer en Iberoamérica”, con el que Mirta Aguirre gana en 1947 los Juegos Florales Iberoamericanos, donde no sólo lo cita en varias ocasiones, sino que cierra su texto haciendo una corrección a las predicciones del filósofo acerca del papel que cumpliría esa cultura femenina en el desarrollo de la humanidad. Cf. Mirta Aguirre, “Influencia de la mujer en Iberoamérica”, en *Ayer de hoy*, La Habana, Ediciones Unión, 1980.

⁹ El texto apareció también en *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, en el que recogen este y otros textos sobre el tema de la mujer como “Filosofía de la coquetería”, “Lo masculino y lo femenino”, ambos publicados en la *Revista de Occidente* en 1923 y “Filosofía de la moda”. La maternidad aparece tratada en un acápite de “Lo masculino y lo femenino” de manera metafísica, pero no en el ensayo sobre la cultura.

Véase, desde esta perspectiva, cómo desplaza Ocampo hacia la madre los nuevos conceptos de la poesía buscando una recuperación del compromiso y de la proyección ética del artista o del poeta:

Y por eso el hombre, hoy, está acercándose a la mujer. Empieza a sentir que, en la época en que estamos, ya no le será posible crear, no la perfección (que queda fuera del alcance humano), sino en el sentido de esa perfección, a menos de encaminarse él mismo hacia ella. Empieza a sentir que toda forma de arte que no tiene las exigencias del niño está hoy en desuso (pp. 277-278).¹⁰

La relación madre-hijo se convierte así en paradigma creativo en el que se funden ética y estética, si no como una nueva preceptiva, sí como ideal estético signado por el compromiso.

Pero Victoria Ocampo no cae en la trampa de decretar a la maternidad “el espacio cultural de la mujer” y detenerse en ese punto. Establecida esta novedosa relación, la ensayista argentina va a defender la importancia del artista “tan necesario como el héroe o el santo”, y del arte, “belleza de orden compensador [...] profundamente necesaria a la humanidad” (p. 278) para declarar que “esta manera de rea-

¹⁰ En el universo de las referencias modernistas, Martí representa quizás mejor que ningún otro poeta esa visión en tensión de la poesía entre la prioridad de lo estético y su funcionalidad en menesteres éticos y políticos, tensión que la obra del niño disuelve. En su ensayo sobre el poeta cubano José María Heredia afirma que “a la poesía que es arte no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana”, “Heredia”, *op. cit.*, p. 180, a la vez que muestra su postura contradictoria cuando comenta en “La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin”: “¡La justicia primero, el arte después! ¡Hembra es el que en tiempos sin decoro se entretiene en las finezas de la imaginación, y en las elegancias de la mente! Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!”, *op. cit.*, pp. 204-205.

lización es la que injustamente el hombre se ha complacido u obstinado en negar, entre otras cosas, a la mujer” (p. 279). Ocampo eleva la maternidad al espacio de la creación homologando al niño y la obra, y aun poniéndolo por encima, pues su creación posee algo que el artista y la obra moderna han perdido. Luego reclama el derecho de las mujeres a inscribirse en el espacio público de la expresión, de la creación y las convoca a articular una tradición que debe madurarse.

Del significante hueco, no significado, del *fuera* que Ocampo había situado en el centro de la reflexión se ha desplazado hacia el centro reconocido, y por virtud de ese desplazamiento, reclama el derecho de la mujer a expresarse, a auto-realizarse en cualquier ámbito social contenido en ese centro que, recordemos, es el “terreno de la ciencia y de las artes”. Es decir, el derecho a expresarse en ámbitos profesionales, en los que se produce significado, conocimiento y, por tanto, poder en carácter de sujetos; no en otros terrenos que la sociedad no había puesto en entredicho para las mujeres: el trabajo vinculado a las actividades domésticas, el de las obreras en las fábricas. Parte de la ocupación de ese centro es su llamado a crear una obra anónima que sustente y dé historia a esa expresión, con un “sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura”, es decir, como la creación de muchas obras-hijas que construirán ese futuro y le permitirán alcanzar la madurez.¹¹ Aquí se instala el concepto de maternidad social al que remiten Ocampo y Henríquez Ureña, y que no se ciñe a la realización artística,

¹¹ Interesante resulta el planteamiento de la ensayista argentina con respecto a la capacidad de las mujeres de elaborar una tradición consistente que les permita acceder a la creación de obras maestras, todo ello consecuencia de la preparación y la formación educativa, lo que podría apreciarse como una respuesta a Simmel, quien consideraba a las mujeres incapaces de crear un conocimiento objetivo y, por tanto, una tradición que lo articule. De hecho, la referencia explícita a lo objetivo y lo subjetivo aparecen en este ensayo al final, cuando Ocampo convoca a la solidaridad con la causa de la República española.

sino que se desplaza a la sociedad como proyecto en el aspecto creativo, formativo, incluyente de una participación colectiva, así como de obras y autorías con el objetivo de crear una tradición, es decir, una historia y operar una transformación.¹²

III

El ensayo de Gabriela Mistral construye el problema de las relaciones con el arte desde otra perspectiva. Se trata de un texto periodístico y, por tanto, obligado a la síntesis, por lo que el acto de discurrir pierde su carácter expansivo, incluso didáctico-demostrativo, recurriendo a la concentración simbólica y a la metáfora, estrategia que nos entrega un texto más cercano a la poesía, más complejo y más desafiante para el receptor. La recepción también es el tema del ensayo que desplaza la relación autor/obra analizada en el ensayo de Victoria Ocampo, a la relación recepción/obra, denotada desde el título:

El amor de la madre se me parece muchísimo a la contemplación de las obras maestras. Es magistral, con la sencillez de un retrato de Velázquez; tiene la naturalidad del relato en la *Odissea*, y también la familiaridad, que parece vulgar, de una página de Montaigne (p. 288).

¹² Camila Henríquez Ureña lo refiere en un sentido social y político de mayor alcance al hablar del “altruismo maternal” como una de “las mejores características femeninas” que pueden contribuir a una nueva y positiva organización social, “Feminismo”, en *Estudios y conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1992, p. 571. En el ensayo de Mirta Aguirre aparece en una nota que acompaña su definición de feminismo: “Como Maternidad Social fue definido el movimiento feminista en el Primer Congreso de Mujeres efectuado en un país iberoamericano, según palabras de la delegada Hortensia Lamar”, Mirta Aguirre, *op. cit.*, p. 428. Ocampo lo dirige, como hemos apreciado, hacia la construcción de una tradición cultural.

Mistral, a través de un símil, nos sitúa directamente en el terreno del arte. Y en ese terreno escoge obras con características vinculables a lo doméstico: la sencillez de una imagen familiar, la naturalidad de un relato que es oral o conversacional y la “familiaridad que parece vulgar” de un discursar ameno: retrato, narración oral, conversación sobre temas que pueden parecer nimios: ensayo. Los autores son Velázquez, Montaigne y un anónimo a quien nombra por la obra (la *Odisea*). Luego volveremos sobre las implicaciones de la oración inicial, en que compara el amor de la madre a la contemplación de esas obras, y que nos instala en el ámbito de la recepción estética y, por tanto, en el del valor. Siguiendo ese párrafo inicial, Mistral pasa a otro grado de naturalización que despoja a la madre de las usuales construcciones literarias o las alusivas perspectivas psicológicas vinculadas a la mujer: “No hay dramatismo histérico ni alharaca romántica en los días de la madre. Su vivir cotidiano corre parejas con la de una llanura al sol: en ella, como en el llano agrario, la siembra y la cosecha se cumplen sin gesticulación, dentro de una sublime llaneza” (p. 288). Y añade, “a nadie le parece maravilloso que la mujer amamante. El amor maternal, al igual de la obra maestra, no arrebató a su creadora, ni asusta, por aparatosa, a su espectador” (p. 288).

En este fragmento se concentran significaciones en tensión que remiten a articulaciones sociopolíticas e intelectuales con las que Mistral discute y de las que se deslinda. La primera es la identificación de la mujer y la madre con la histeria y la pasión, socorridas justificaciones para negarle la condición de sujeto, racional, intelectual y político; es decir, ambas se manejaron y se manejaban aún como justificaciones para negarle derechos políticos, como el voto. Al separarla de los rubros de valor con los que se la clasifica en la sociedad, la instala en la naturaleza. Pero esa naturaleza mistraliana no es la naturaleza escindida, a dominar, del discurso moderno en la que se ha colocado también a la

mujer; es otra, es una a la que el ser humano pertenece y a la que la cultura sería isomorfa, que tiene su propia armonía proveniente del origen divino.¹³

La otra instancia de significación implica la relación autor/obra, ya que como la obra maestra, el amor de la madre “no arrebató a su creadora”, que no decreta su autoría, la que implicaría un derecho de propiedad o de valor económico. La figura del espectador, que es masculina y representa la mirada naturalizada de la mujer madre, dirige la reflexión de la ensayista y nos remite a una representación y a una recepción en la que tampoco se reconoce obra ni autoría y que es asimilada y homologada a la naturaleza, es decir, a algo dado, regalado, esencial y no construido. Hablando en un lenguaje crítico se diría que se ha producido un efecto de automatización, en el que se pierde el significado, ya que no “asusta, por aparatosa, a su espectador”, efecto buscado en la literatura moderna y de vanguardia, obra no maestra. Culminado el recuento comparativo, Mistral sintetizará así el problema: “es que, sin saberlo, el varón asimila el dolor de la mujer a cualquier operación de la naturaleza. Lo turbaría sólo el que las madres, al fin, cansadas, rompiesen la cuerda de su costumbre” (p. 288).

A pesar del carácter agónico sacrificial signado por la perspectiva religiosa que imprime a la figuración de la madre, resulta claro que Mistral inserta su reflexión como un cuestionamiento de la naturalización de la maternidad que ha caracterizado su percepción y los discursos que explicaban su existencia y su función en el mundo. Ya en el ámbito del

¹³ En su texto “En el día de la cultura americana” (1939), la ensayista chilena ofrece una visión de la cultura que contribuye a la comprensión de su enfoque: “Porque la paz se vuelve la manifestación más evidente de eso que llamamos una ‘cultura’, y sólo cuando los pueblos la viven largamente, hasta que ella se les torna un hábito a secas, o sea el blando resbalar de la costumbre, sólo entonces, las demás expresiones de cultura arriban naturalmente, como sobreviene el día y gira el ruedo de las estaciones”, Gabriela Mistral, *Escritos políticos*, Santiago de Chile-México, FCE, 1995, p. 285.

ensayo hispanoamericano, será inevitable leerlo como una reformulación del dilema naturaleza/cultura, cuya variante reconocida ha sido civilización/barbarie. En este dilema se sitúa justo el deslinde inicial entre el negado dramatismo histérico y la alharaca romántica, estigmas femeninos, y los símiles de la llanura al sol, la siembra y la cosecha como mecanismos de la naturaleza, que le permiten a Mistral poner de relieve la operación de naturalización del varón.

Que había una conciencia del vínculo entre la madre y la mujer y estas formulaciones, puede ejemplificarse con el juicio de Mirta Aguirre acerca de la representación de la mujer en la narrativa hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, en el que se destaca la relación entre la mujer y la naturaleza o, para ser específicos, la tierra:

Después, en esta hora —Güiraldes, Rivera, Gallegos, Icaza, Fernández, Azuela, Alegría—, lo semibárbaro americano, bravía manera de ser impuesta por ese mundo sin ley, primitivo, de reinado de la violencia y de la supremacía física que es aún nuestra porción continental, ha hecho de la mujer, en la literatura, una sombra opaca, en segundo término dentro de un mundo artístico dedicado al apesamiento de un paisaje gigantesco en el que el varón se debate acorralado por las fuerzas naturales, la soledad espiritual y la pugna enconada con sus hermanos y consigo mismo.

Así, Rómulo Gallegos, el novelista que, por ser el de más nutrida producción, podríamos aceptar como ejemplo característico iberoamericano, es, desde Demetrio Montiel de los Montielos hasta Santos Luzardo —y esta es una fijación de límites evolutivos de un mismo tipo masculino—, lo que podría llamarse un escritor «machista», por la exacerbada acentuación de lo viril en sus personajes. Hecho lógico si, como algunos creen, todavía Iberoamérica es mujer: esto es, tierra de conquista.¹⁴

¹⁴ Mirta Aguirre, *op. cit.*, p. 333.

Con este juicio, la ensayista cubana concluye la primera parte que dedica a la influencia de la mujer en la cultura continental; pero que vuelva al tema y a su posible resolución al finalizar la totalidad del ensayo, muestra su conciencia de la necesidad de operar una transformación en esa relación entre el continente, la naturaleza y la mujer. Así cierra:

[...] cuando el mundo haya dejado de ser escenario de aventuras machistas, cuando la presencia colectiva femenina haya alcanzado su máximo vigor, ya no podrá hablarse de Iberoamérica-Mujer; porque ni lo femenino ni lo iberoamericano serán ya peripecia de domadores.¹⁵

Establecida esta relación, volvamos a la segunda parte del ensayo de Gabriel Mistral. Centrada en ejemplificar el amor de la madre que lee como una categoría estética, “lo sublime”, a la que había aludido al inicio (“sublime llaneza”, que le sirve para desplazar el dramatismo histérico y la alharaca romántica) y con la que se activa el *agon* como un sentido del amor heroico:

El espectador mira tranquilamente también a la madre del hijo loco o del degenerado. Aquella paciencia que se aproxima a Dios, la carencia en esa criatura de toda repugnancia; el que aquella mujer sea capaz de amar a su monstruo, no como al hijo cabal, sino muchísimo más, todo esto se contempla sin asombro. Y, sin embargo, lo que vemos en una especie de aberración, es “milagro puro”.¹⁶

Aunque Mistral elabora su reflexión atravesada por los tonos del patetismo, con esa fuerza emotiva usual en ella, en oposición a la mirada tranquila (naturalizada) del espectador, si objetivamos el texto resultaría interesante advertir

¹⁵ *Ibid.*, p. 439.

¹⁶ Gabriela Mistral, “La madre: obra maestra”, *op. cit.*, p. 289.

que sus ejemplos se ubican en los extremos sociales, representan a seres marginales (loco, demente, degenerado), extremos que ponen a prueba a la vez que subliman la condición marginal y agónica del amor materno llevándolo a un heroísmo trágico, marcado por la fatalidad de la condición marginal también de la vida, a la que puede añadirse una segura pobreza. Amar a un monstruo, o a lo que la sociedad considera un monstruo, transgresión de sublimación romántica, en el amor y en lo monstruoso. Y añade volviendo a las referencias de la cultura clásica en una comparación similar a la de Ocampo, que modifica con el patetismo de la situación extrema: “Escribir la *Ilíada* en unos años o esculpir en semanas la cabeza de Júpiter vale mucho menos que enjugar día a día la baba del demente o ser golpeada por el loco”. Y en un éxtasis casi místico que recurre al tópico del balbuceo, afirma: “en madres de este género yo he visto momentos que no sé decir y que me dieron calofrío...” (p. 289). Estos extremos no son reconocidos socialmente y su otredad, que implica el orden de lo estético y de la normalidad aceptada, es solo asimilada por la madre, con todas las implicaciones sociales que conlleva más allá del tono melodramático. Quizás no sea un exceso de interpretación recordar a estos propósitos, en el contexto del nazismo, la ideología del purismo y la superioridad racial que practicó la eutanasia en personas discapacitadas física o intelectualmente. Por otra parte, el amor al hijo mediocre, si bien no alcanza ese *pathos*, es un gasto de ingenio, de imaginación, de fe, gratuito y vano, que representa además la condición democrática del amor materno, sin jerarquías, sin exclusiones, sin condiciones y que supone una aceptación humana del otro.

Para finalizar, Mistral regresa al problema de la naturaleza y la cultura orientándolo hacia el ámbito cognitivo: “a nadie deslumbra la pasión de la mujer por el hijo [...], y esto no lo produce la mera naturaleza [...]. La madre rebasa lindamente la naturaleza, la quiebra, y ella misma no sabe su

prodigio. Una pobre mujer se incorpora por la maternidad a la vida sobrenatural y no le cuesta —¡que va a costarle!— entender la eternidad: el hombre puede ahorrarle la lección sobre lo Eterno” (p. 290). Este deslinde de la naturaleza, que afecta la propia visión del amor maternal como algo instintivo, así como su inserción en el ámbito filosófico-religioso en su comprensión de lo eterno, son los ejes intelectuales a la vez que francamente anti-intelectuales del texto. El cuerpo, el espíritu, la experiencia, como fuentes de conocimiento y comprensión no conceptualizadas del mundo frente a lo libresco. Cierra entonces diferenciando entre dos tipos de genio:

Preciosa criatura que vive la gracia del genio dentro de una rasa naturalidad. El genio le cayó al pecho, no a la frente, pero bajó en un torrente más cálido que el del genio intelectual (luz de luna que a veces no fecunda cosa que valga), y este genio se transfiguró en ella en humildad, matando el orgullo que en el hombre es la costumbre genial (p. 291).

Entre los aspectos más interesantes de este cierre se encuentra el desplazamiento que hace Mistral del símbolo femenino de la luna hacia el genio intelectual: “luz de luna que a veces no fecunda cosa que valga”; es decir, un espejismo, un reflejo de una luz verdadera, cuyo origen se halla en otro lado (Dios creador). Este desplazamiento muestra que la ensayista no se conforma con explorar nociones tradicionales acerca de la maternidad y el conocimiento, sino que las subvierte y las enriquece problematizando aspectos ya establecidos. Vale además notar que el trabajo recorre de manera cuestionadora la problemática del valor que se activa con intensidad en las referencias estéticas que soportan sus reflexiones. La inserción del genio, de índole romántica, porta una carga compleja de significaciones ya que el genio, el sabio, el poeta son asociados a lo marginal, a la pobreza,

al desconocimiento social o al reconocimiento por un grupo reducido. El genio como cualidad es además algo dado, dado por la naturaleza, pero sólo reconocido y desarrollado en la cultura. Es ese el espacio de diferenciación entre uno y otro, entre el intelectual, “que a veces no fecunda cosa que valga” y el de la madre, transfigurado en humildad. En esa humildad reside la ausencia de autoría y el desconocimiento de obra, decisivas ambas en el concepto institucionalizado del arte y en el valor del ser en la sociedad.

“La madre: obra maestra” forma parte del discurso “Maternidad y guerra”¹⁷ escrito por Gabriela Mistral en 1940, en el contexto de la segunda guerra mundial. Todo lo leído aquí entonces, y quizás todo lo que antes y en ese momento enunciara respecto a ese tema debe pensarse en ese contexto.¹⁸

El texto está atravesado por la perspectiva ideológica religiosa que también sirve como instancia reformuladora de significaciones respecto de la mujer, aunque en un nivel impresionista pudiera parecer afirmadora de una visión estereotipada de la madre. El amor es para Mistral, en la más pura tradición cristiana, vía de salvación del mundo, y la madre lo simboliza, lo ejerce democráticamente; pero además,

¹⁷ El dato lo debo al estudio de Luis de Arrigoitia, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, p. 58.

¹⁸ Por ejemplo, su discurso “En el día de la cultura americana” (1939), es un rescate de la percepción de la cultura por las mujeres en el contexto de la guerra, una crítica a las paradojas del desarrollo tecnológico y su uso descontrolado y sin conciencia en la sociedad capitalista, así como de la falta de valores que la rige: “La máquina salió de las manos de un sabio pobre, enderezada como ente vivo para ir en ayuda del hombre de fatiga, y fue a levantar, sin embargo, las marejadas mayores de hambre que se hayan conocido y a echar en la desesperación al hombre a quien debía aliviar y redimir. La civilización sin una conciencia colectiva en vela, resultó una empresa maniquea de bien y de mal, un amasijo mitológico de arcángel y de malhechor, que con la misma mano dadivosa cura como nunca supo curar a nuestros hijos, pero que días después mata a poblaciones enteras con la granada y el gas fétido, sus frutos más populares”, Gabriela Mistral, *Escritos políticos*, ed. cit., p. 283.

instala a la madre en el centro de la creación, es decir, en el origen de la vida como un acto cultural en el que el amor se proyecta no como un instinto, sino como cultura e ideología.

En dos ejes de reflexión diferentes —en cuanto a perspectiva y en cuanto a público— pero que giran alrededor del mismo objeto, Victoria Ocampo y Gabriela Mistral coinciden en proponer una lectura de la maternidad como hecho cultural, lo que afirman y legitiman con su homologación al arte, hecho considerado como representativo de los más trascendentales valores de la humanidad. Con esta estrategia no sólo responden a la naturalización de la función materna, núcleo problemático sobre el que gravita la situación social, legal, ideológica y económica de la mujer, sino que la rescatan e insertan como una participante fundamental en la cultura y la historia, y un paradigma humanista de primer orden en el contexto de la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, MIRTA, “Influencia de la mujer en Iberoamérica”, en *Ayer de hoy*, La Habana, Ediciones Unión, 1980.
- ARRIGOITIA, LUIS DE, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- DARÍO, RUBÉN, “Palabras liminares”, *Prosas profanas*, en *Poesías completas*, ed., introd. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 593-596.
- GALLEGO DURÁN, MARÍA DEL MAR y ELOY NAVARRO, *Razón de mujer. Género y discurso en el ensayo femenino*, Sevilla, Alfar, 2003.
- MARTÍ, JOSÉ, *Ensayos sobre arte y literatura*, sel. y pról. de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

- MISTRAL, GABRIELA, *Escritos políticos*, sel., pról. y notas de Jaime Quezada, Chile-México, FCE, 1995.
- , *Antología de poesía y prosa*, sel. y pról. de Jaime Quezada, Chile, FCE, 2007.
- MORALES FAEDO, MAYULI, “Para llegar al fin de la espera: las ensayistas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y los problemas de su recepción”, en *Signos literarios* (México, UAM-I), núm. 15 (2012), pp. 119-140.
- OCAMPO, VICTORIA, “La mujer y su expresión”, en *Testimonios II* (1937– 1940), Buenos Aires, Fundación Sur, 1984.
- OSORIO, NELSON, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PASTERNAC, NORA, “Las escritoras en la revista *Sur*: un ejercicio de recuperación de la memoria”, en *Iztapalapa*, núm. 52 (2002), pp. 288-301.
- SIMMEL, GEORG, *Cultura femenina y otros ensayos*, 1ª edición, trad. de Eugenio Imaz, José Pérez Bancas, M.G. Morente y Fernando Vela, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.

DEL ENSAYO EN EL DIARIO.
UNA LECTURA DEL PRIMER VOLUMEN
DE LOS *DIARIOS DE EMILIO RENZI*
DE RICARDO PIGLIA

Manuela Luengas Solano

En una entrevista hecha por Carlos Dámaso Martínez en 1985, reproducida en *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia se refiere a las posibilidades de exploración que le brindó la escritura de su diario, entre las que se encuentran el entrecruce de diferentes registros, la mezcla de anécdotas íntimas con digresiones políticas, citas de autores queridos con relatos de experiencias propias o ajenas.¹ La forma del diario le resultaba seductora por su apertura, porque ésta le permitía comprobar que “todo puede ser escrito”, así como experimentar con la vida y con la construcción de un estilo propio. En este artículo proponemos que esas características que Piglia reconoce en el diario son compartidas por el ensayo, género —como se ha dicho— abierto, flexible, reacio a una estricta clasificación.

El diario, así concebido, no es un simulacro, como tampoco lo es el ensayo. No se trata del borrador de lo que ocurrirá en otra parte, sino de la convicción plena de convertir la experiencia en obra; una escritura la que no se escondan

¹ Ricardo Piglia, “Novela y utopía” (1985), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 92.

las fisuras, o en la que se deshagan los pliegues o se apla-
nen férreamente las rugosidades. En el ensayo se hace gala
del proceso del pensar: no se lo oculta, se lo ilumina. En el
diario, como artefacto literario, no se simulan los cambios
de tono entre, por ejemplo, una anotación como recorda-
torio de un pendiente por realizar y una reflexión densa
sobre la lectura de determinado libro o la vivencia de cierta
experiencia emocional. Los dos vinculan lo subjetivo como
vía para pensar el mundo y hacen de la escritura a la vez
el medio y el fin para ensayar, sin puntos finales o cierres
definitivos, un ejercicio de interpretación.

A través de la lectura del primer tomo de los *Diarios de Emilio Renzi*, puede verse cómo se estrecha el vínculo entre los dos géneros, sumando nuevos elementos a los ya mencionados por el propio autor y empezando por la atribución del diario a Emilio Renzi su *alter ego*, doble y personaje de muchos de sus relatos.² Desde la exaltación —o construcción— del “yo” como punto de partida para la reflexión sobre el mundo,³ pasando por las distintas gradaciones entre el ámbito privado y el público, como dos esferas que dialogan y chocan hasta crear una nueva *forma* textual y de enunciación, así como la ineludible impronta y evocación del tiempo presente en lo escrito, la intertextualidad como expresión de un diálogo ininterrumpido entre lecturas y lectores, y, finalmente, la experimentación, el examen, la prueba y

² Para el momento de escritura de este artículo se había publicado, en 2015, el primer volumen que compone la trilogía de sus diarios, *Años de formación*, el cual narra la década que va de 1957 a 1967 de la vida de un joven Piglia. Posteriormente fue publicado el segundo tomo, *Los años felices*, que va desde el año 1968 hasta 1975, también a cargo de la editorial Anagrama. El último tomo de la trilogía, titulado *Un día en la vida*, no ha sido aún publicado y será el primer libro póstumo de Ricardo Piglia, que abarcará la época que va desde su desempeño como profesor en la Universidad de Princeton, hasta el inicio de su enfermedad en el año 2015.

³ Véase Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 19.

error, como garantes de la creación de nuevos estilos: el laboratorio de las ideas. Todo lo anterior nos hace pensar a la vez en el diario y en el ensayo, como géneros que, con sus profundas notas específicas, se encuentran vinculados. Este ejercicio es particularmente fecundo al leer la obra de Ricardo Piglia, un autor que pasó su vida buscando nuevas formas de narrar, mezclando verdades en la ficción y formas literarias en la realidad, expandiendo las fronteras de los géneros que trabajó y desajustando las convenciones fáciles para la interpretación de su obra.

CONTARSE

“Podría decir de mí, de Ricardo Piglia, algunas cosas baladíes y otras no tanto”.⁴ Con esto abre Ricardo Piglia un texto llamado “Homenaje”, que cierra un volumen de crítica literaria dedicado a su obra, coordinado por Nicolás Bratosevich. Años antes, en la entrevista referida de 1985, respondía: “Cuando entré en la facultad quería ser escritor, o mejor, *decía* que quería ser escritor. Tenía 18 años, había escrito dos o tres cuentos, leía todo el tiempo a Faulkner y escribía una especie de diario privado que le leía a todo el mundo”.⁵ En la segunda frase, la correspondiente a la entrevista, Piglia señala unos datos de su vida que en absoluto resultan “baladíes”: nos da las coordenadas de su edad, influencia literaria y actividad precisa de un Piglia que comienza a escribir. Nos revela una suerte de fotografía que todo lo incluye: podemos perfectamente imaginarlo sentando en el bar Florida leyéndoles a Helena o a Vicky o a Inés o a Cacho o a cualquiera de sus amigos, pasajes de su “diario íntimo”.

⁴ Ricardo Piglia, “Apéndice: Homenaje”, en Nicolás Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1997, pp. 329-332.

⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 87.

Además de la evidente paradoja —figura crucial en la obra de Piglia—, en la que, con toda intención, habla de un diario que presupone lo íntimo pero que usa como público, el autor alude a una práctica que configura la frase tomada del libro de crítica, poco más de diez años después de la entrevista: Piglia *se dice*. Elige entre “cosas baladíes” y otras “no tanto”, se edita, hace énfasis en que ese “mí” se refiere a Ricardo Piglia y no, por ejemplo, a Emilio Renzi, una distinción cada vez más borrosa pero que marca el tono de la frase, pues no está haciendo ficción, sino respondiendo a un ejercicio académico de otros sobre su obra. Piglia dice cosas sobre sí mismo y a la vez reconoce que el decir, el contar, es una acción en muchos sentidos diferente a ser. En la frase de la entrevista se corrige, pues es distinto aseverar que a sus 18 años quería ser escritor, a señalar que a esa edad comenzaba a *decirle* al público (probablemente al mismo público al que leía su diario) que quería ser escritor.

En ese mismo texto Piglia da las claves que ayudan a entender su primera frase. Habla de la existencia de una “primera convicción que consiste en que todo es contable, ficcionalizable”⁶ y cierra el texto diciendo que toda su obra, y por consiguiente la crítica de su obra, podría resumirse en las seis palabras que componen la frase: “Piglia o la pasión de contar”.⁷ Piglia *es* la pasión de contar; su nombre y su vida, si seguimos sus propias palabras, son susceptibles —como de hecho lo han sido— de ser contadas y más, volcadas a la ficción. Para Piglia decir, contar, son actos que más que explicar su presencia en el mundo literario, ayudan a definir la manera en que ha vivido su vida: la ha narrado, expandido, editado. Se ha *dicho* a sí mismo y en múltiples ocasiones, como da cuenta en su diario privado-público. Como sucede con todo lo escrito por Piglia, su diario es un lugar hetero-

⁶ *Ibid.*, p. 330.

⁷ *Ibid.*, p. 332.

doxo en el que transitan varios géneros y en el cual se desestabilizan los presupuestos con que el lector se acerca a él.

Dentro de la escritura autobiográfica, el diario se ha considerado como un género “menor” que poco a poco se ha ido ganando un lugar en los anaqueles, no pocas veces rígidos, de la “gran literatura”. En términos generales, el diario se caracteriza por registrar el discurrir de una vida, marcada por el tempo de la cotidianidad. Nora Catelli afirma que las funciones de un diario, lejos de ser previsibles, son variadas. No obstante, por momentos cae en definiciones que, por lo menos para el caso de Piglia, resultan estrechas. Afirma que el diario “carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del pasado y lo relevante del presente” y que la presencia de la fecha que encabeza cada entrada es la que constituye al género, “independientemente de los contenidos que así se pauten”, de tal modo que sin esta fecha el diario queda en peligro de perder su estatuto como tal.⁸

Pero, ¿cómo leer el diario de Piglia si se trata de un texto en el que abiertamente se evidencia un trabajo de construcción de la figura autoral así como de edición del texto en el que además, de modo transgresor, aunque existan algunas fechas exactas, la mayoría de las entradas se encabezan con días y números cualesquiera: Lunes 12, Miércoles 20, Diciembre, Marzo de 1960...? La evidente disparidad e incluso desdén de Piglia por registrar la fecha exacta, nos dice que su diario va más allá del recuento cronológico de una vida, lo que impide un rastreo temporal minucioso. En ese sentido, y si siguiéramos ese aspecto de lo planteado por Catelli, el diario de Piglia no sería exactamente un diario. Tampoco si reconocemos que el diario es resultado de un largo proceso de transcripción y edición en el que Piglia ha tenido no

⁸ Nora Catelli, *En la era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 109.

sólo la oportunidad sino la voluntad de alterar su registro, de jugar con la cronología y, sobre todo, de entretener una narrativa. No sólo se componen muchos relatos, sino que en efecto hay una selección entre, recordemos, “elementos baladíes y otros no tanto”. Sería ingenuo pensar que el diario de Piglia es una simple transcripción literal de lo que fue escribiendo en sus libretas negras desde sus dieciséis años, sin alteraciones, “objetivo”, no modificado, cuando la obra total del autor justamente ha jugado con las fronteras y ha tomado mecanismos de la ficción para entender lo real, y a la inversa.

Sin embargo, ésta no es una lectura particular de Nora Catelli. Como afirma Hans Rudolf Picard en *El diario como género entre lo íntimo y lo público*, mientras el diario era considerado como parte de un ejercicio privado, la literatura aludía a una comunicación artística de la esfera pública. Así, para Picard, la segunda “no reproduce mundo, sino que, contraponiendo anti-mundos a la realidad, es un continuo proyectar y poner a prueba formas inéditas de percibir y sentir las cosas”.⁹ Esto puede hacerlo la literatura en cuanto inventa nuevas imágenes, produciendo un efecto especial en el lector que se legitima por un “estatus de ficcionalidad” que le pertenece y que, por lo menos en un primer momento, no admite compartir con las formas autobiográficas.

Picard señala que por mucho tiempo sólo era considerado como un “auténtico diario” aquél redactado con fines didácticos y destinado a un uso íntimo que sólo interesa a quien lo escribe; sin embargo, menciona que con la publicación del diario de Lord Byron en 1830, se dio un importante paso, un cambio de estatuto, de privado a público, en el diario como forma, que permitió que con el tiempo entrase

⁹ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981), p. 115.

a ser considerado y analizado como un producto textual y lingüístico, al igual que la literatura “mayor”. Picard analiza la diferencia entre las intenciones del autor, lo que nos permite pensar que hay un largo trecho entre un diario de notas que se encuentra por accidente (pienso, por ejemplo, en el infortunio de los diarios de Bronislaw Malinowski) a uno que ha sido pensado expresamente para su publicación.¹⁰ Para este segundo existen ciertas expectativas estéticas diferentes, que presuponen que el escritor del diario reconoce el carácter de “representatividad” de su vida.

Para el crítico Roland Barthes, si bien nunca fue un diarista consagrado, reflexionar sobre la idea del diario como obra, como oportunidad y objeto literario, más que como manifestación textual de una supuesta transparencia autobiográfica, fue un ejercicio al que volvió en varias ocasiones.¹¹ De hecho, tanto el primer como el último ensayo que Barthes publicó en vida —respectivamente, “Notas de André Gide y su *Diario*” de 1942 y “Deliberación” de 1979— fueron dedicados a la escritura del diario, a dudar sobre el valor literario de su registro sistemático y a ofrecer una lectura a

¹⁰ Los diarios del famoso antropólogo polaco Bronislaw Malinowski fueron publicados en 1967 por decisión de su viuda, después de veinticinco años de muerto su esposo. El diario generó polémica pues contradecía y controvertía lo que el investigador había publicado en sus libros sobre los indígenas de las Islas Trobriand del Pacífico Occidental, en los que se mostraba como un antropólogo a la vez objetivo y empático. En sus diarios privados, en cambio, abundan anotaciones de fuerte carácter racista, en el que desprecia a la comunidad que estudió y donde expía la infelicidad y el desespero que le producía realizar su trabajo de campo.

¹¹ Barthes no llevó un diario, al menos como ejercicio vital y sistemático, aunque en algunas oportunidades intentó escribir uno, como manera de expiar el dolor resultado de la muerte de su madre en *Diario de duelo*, o como experimento literario a partir de su viaje a China en 1974. En Roland Barthes, *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*, ed. de Nathalie Léger, México, Siglo XXI Editores, 2009 y Roland Barthes, *Diario de mi viaje a China*, Barcelona, Paidós, 2010.

contracorriente del mismo.¹² Aunque la postura de Barthes frente al diario no fue unívoca, una de sus apuestas más interesantes consistió en proponer, particularmente a partir de su lectura del de Gide, la existencia del diarista como personaje literario, como invención que se da dentro de las páginas del texto y que ordena sus significados y reafirma su valor.¹³ El “yo” del diario se crea a partir de la simulación de la confesión y la anotación periódica, lo que abre un abanico de cuestionamientos sobre la autoficcionalización, la veracidad del sujeto que enuncia y la convención que como lectores establecemos para valorar la experiencia vital e íntima del escritor.

En el ensayo “Deliberación”, Barthes se pregunta abiertamente sobre las posibles razones para llevar un diario con vistas a su publicación, si vale o no la pena, si puede él, en su experiencia personal, encontrar riqueza en las anotaciones que a veces se le presentan como “poses” y en otras como frases sin verbo y, por ello, sin interés literario.¹⁴ El crítico propone que para ser obra literaria, la escritura del diario debería responder a cuatro motivos: 1) construir la invención de un estilo (a éste lo llama el “motivo poético”), 2) ser el testimonio de su tiempo y así “desparramar, pulverizándolas, día a día, las huellas de una época”, 3) crear al autor como un “objeto de deseo” para los lectores e “intentar seducir, gracias a esa especie de torniquete que permite pasar del escritor a la persona, y viceversa”, y, finalmente, 4) ser el taller de “frases exactas”, laboratorio del lenguaje y así “afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebató, una dedicación y una fi-

¹² Véase Alberto Giordano, “Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario”, *Analecta: Revista de humanidades*, núm. 5 (2011), pp. 129-141.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴ Roland Barthes, “Deliberación” (1979), en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, textos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 365-380.

delidad de intención que se parecen mucho a la pasión”.¹⁵ Barthes no llega a conclusiones fijas sobre la opinión que le merece el diario como texto y ejercicio. Sin embargo, al final de su último ensayo —en estrecha relación con lo que significó para Piglia escribir su diario como su gran y última obra— afirma: “tendría que sacar la conclusión de que es posible salvar al diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi* imposible; al final del trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario”.¹⁶

A partir de la reflexión —siempre abierta— de Barthes, es importante rescatar varios elementos que ayudan a arrojar luz sobre el diario de Piglia: ése que, por su heterogeneidad y usando las palabras del crítico francés, terminó por no parecerse, en absoluto, a un diario en el sentido común del término. Pensar en el “yo” como una creación dada a partir de la confesión íntima y de la escritura sistemática, del ejercicio deliberado de representar lo íntimo desde una intencionalidad que lo pretende posicionar como público, abre la posibilidad de pensar en el autor del diario como un personaje, como resultado de un proceso de autoficcionalización o, al menos, de una representación editada de la experiencia personal del escritor.

Esto encuentra relación con el tercer motivo que da Barthes para pensar en el diario como una obra publicable y

¹⁵ *Ibid.*, p. 367. Nora Catelli parte de lo dicho por Barthes en 1979 y retoma estas cuatro razones para estudiar el diario de Kafka, el cual, según la autora, llena y a la vez sobrepasa estos motivos. En Nora Catelli, *op. cit.*, p. 109. Considero que algo similar ocurre con Piglia, quien no en vano era lector férreo no sólo de Kafka, sino de sus diarios. En una encuesta a escritores preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, consignada también en *Crítica y ficción*, a la pregunta de cómo trabaja y si tiene un método o no para escribir, Piglia responde: “leo, por supuesto, mientras escribo, pero si tengo que pensar en un texto ligado a la escritura tengo que nombrar el *Diario* de Kafka: ese es un libro que sólo leo cuando estoy escribiendo”, Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ Roland Barthes, “Deliberación”, en *op. cit.*, p. 380.

no un simulacro de la escritura, en el que se hace del autor un “objeto de deseo”, haciendo énfasis en la *creación*, en contraposición a la mera transcripción de una experiencia o intimidad “real” del escritor. Lo anterior, en el caso de Piglia, abona a pensar en la interesante figura de Emilio Renzi como el personaje *escritor* y *lector* consumado, como lo retomaremos más adelante. También vale la pena conservar, para volver a ella, el último motivo dado por Barthes, en el que se concibe al diario como un taller del lenguaje, un laboratorio en el que experimentar con estilos e ideas, como análogamente sucede en el ensayo.

EL TIEMPO PRESENTE Y EL “YO”

Para volver a la relación del diario con el ensayo, es importante recordar que el primero fue para Piglia, además, una manera de volver al presente. En la última página del primer volumen, *Años de formación*, afirma: “ellos son, repitió, volviendo al presente de la conversación, ellos son ahora, para mí, la máquina del tiempo. Paso de una época a otra, al azar [...]. De modo, dijo, que abro una caja, a ciegas podríamos decir, y a veces estoy en el pasado remoto. 1958, por ejemplo, digamos, y al rato estoy leyendo lo que hice en 2014, es decir el año pasado”.¹⁷ Los cuadernos con sus anotaciones son ahora, para él, una especie de ventana al pasado o, usando sus palabras, una máquina del tiempo.

Dentro de los variados textos de tipo autobiográfico, la escritura del diario se caracteriza por que, al llevar un registro cotidiano (aun cuando no siempre tenga fechas exactas, como sucede con Piglia), el tiempo presente ocupa un lugar medular. Horacio Molano afirma que “los diarios son los

¹⁷ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 358.

apuntes del hoy que prefiguran un mañana”,¹⁸ y por ello, por ejemplo, a diferencia de las memorias, hay una sensación de fragmentariedad más que de recuento o de evocación del pasado. El lector (incluso cuando resulta ser su propio autor) accede al pasado, pero no visto necesariamente desde los ojos del presente, sino desde un presente-pasado que era aún vigente. Hay un carácter circunstancial e inmediato en los diarios, consistente en que éstos permiten reactualizar sin perder de vista la situación inicial. Esto es un efecto que se produce en los diarios, en las cartas —Benjamin lo llamó “presentificación”—¹⁹ y en una importante dimensión del ensayo.

De hecho, ésta ha sido una característica señalada por Liliana Weinberg al referirse al ensayo hispanoamericano, en cuanto éste habla del y desde “el tiempo presente”. Weinberg se refiere a una doble significación de ese *presente* del ensayo: por un lado está lo que remite “a la situación y a la experiencia concreta —ya se trate de elementos de la vida y de la experiencia individual del ensayista como de su experiencia en la práctica social como intelectual o artista”. Por otro, estaría el presente eterno de la reflexión, la proposición y la argumentación.²⁰ En el ensayo, aun cuando no se traten temas de “actualidad”, el análisis del autor está atravesado por una forma de ver el mundo que es, de alguna

¹⁸ Luis Horacio Molano Nucamendi, “Reflexiones en torno a la escritura autobiográfica: la delimitación entre memorias y diarios”, en Juan Carlos González Vidal, coord., *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*, vol. 2, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2013, p. 79.

¹⁹ “En 1936, Benjamin publica con seudónimo, en Lucerna, una selección de 26 cartas de escritores, creadores y pensadores escritas entre 1783 y 1832, bajo el título de *Alemanes*. En el comentario a la primera carta, dice Benjamin: ‘Estas cartas tienen todas algo en común: hacer presente, presentificar; actitud que podría llamarse humanista en el sentido alemán de este término...’”, cit. en Nora Catelli, *op. cit.*, p. 168.

²⁰ Esto se encuentra desarrollado especialmente en Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, y en Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 149-150.

manera, localizable. Quien lee un ensayo no sólo accede a la experiencia concreta que circunscribe al ensayista, sino al filtro que éste pone a sus palabras. Su tiempo presente se hace legible en el momento de la lectura, sin presentarse de manera anacrónica sino abierta a la reactualización dada por ese otro presente, el del lector.

Picard argumenta que “el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario, en su calidad de *confesión* centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, *el proyecto de una idea*, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo”.²¹ En ese sentido, Piglia, en 2014, abre cualquier página de sus cuadernos y vuelve a ver y a sentir, quizás de manera un poco más diluida, lo que le sucedía y lo que él narraba en el 57 o en el 64. Esto le permitía leerse y afirmar que, por ejemplo, fue a los dieciocho años cuando empezó a *decir* que quería ser escritor, ya que la memoria personal no siempre funciona con tal exactitud. Leer su diario significaba, entonces, regresar y revivir, traer al presente los proyectos de sus ideas.

Jean-Philippe Miraux, al estudiar la escritura autobiográfica, hace hincapié no sólo en la “presentificación”, sino en el estilo y la retórica características de las escrituras del “yo”, para lo que recurre a la lectura del *Manuscrit de Neuchâtel* de Rousseau, a quien considera el padre del amplio género autobiográfico. Aquí transcribo la cita de Rousseau tomada por Miraux:

Esto es mi retrato y no un libro. Trabajaré, por así decirlo, en la cámara oscura. No se necesita más arte que el de seguir exactamente los rasgos que veo marcados. Tomo partido entonces

²¹ Hans Rudolf Picard, *op. cit.*, p. 116. Las cursivas son mías.

acerca del estilo como acerca de las cosas. No procuraré en lo absoluto volverlo uniforme; escribiré lo que me venga, sólo cambiaré según mi humor, sin escrúpulos, diré cada cosa como la siento, como la veo, sin rebuscamiento, sin vergüenza, sin preocuparme por el abigarramiento. Mi estilo, desigual y natural —a veces rápido, otras prolijo, de pronto sensato, más tarde alocado, por momentos grave, en otros, alegre, formará parte de mi historia.²²

Como lo hace Miraux, cito *in extenso* a Rousseau, dada la enorme similitud con la advertencia “Al lector” que inaugura los *Essais* de Montaigne. Este autor afirma que está hecho de la misma materia de su libro, dice que hará un autorretrato en el que no alterará sus rasgos y en el que se mostrará “tal cual es”.²³ La pretensión de retratarse sin alteraciones era el punto de partida tanto para Montaigne como para Rousseau; desde ese momento el “yo” filtrará la enunciación en clases de textos como el ensayo y el diario. Aunque Piglia está ya muy lejos del humanismo de Montaigne o de Rousseau, sigue la tradición en la que se convierte a sí mismo —o a Emilio Renzi, como parte constitutiva de sí— en objeto de su análisis y su lectura. Los textos de Montaigne y de Rousseau son, sin embargo, retrospectivos, lo que por lo demás pone en entredicho la idea de “retratarse tal cual”, cosa que podría adjudicársele en un primer momento más al diario que a otra clase de textos. No obstante, el sentido de introspección y de vuelta al presente es el mismo. Piglia, como Montaigne y como Rousseau y tantos otros, *se* escribe “para mejor comprenderse, como si el libro funcionara como un espejo que permitiera organizar con claridad las anárquicas fluctuaciones del yo”.²⁴

²² Véase Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 11.

²³ Véase Michel de Montaigne, “Al lector”, en *Ensayos completos*, tomo I, traducción de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2013.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

El *leitmotiv* del diario es la exploración del “yo” que escribe en simultaneidad con la experiencia de vida; estas dos dimensiones se encuentran entrelazadas. Si bien en el ensayo el objeto último muchas veces rebasa esa exploración —o construcción— del “yo”, para dar paso a la discusión y argumentación sobre los engranajes de una idea sobre el mundo, éste tampoco puede ser leído sin la impronta de subjetividad del autor. Así como Montaigne partía de su experiencia individual para hablar de la educación de los hijos o de la amistad o de la verdad —como si se tratase de un par de lentes que le permitían ver con mayor claridad y en gran tamaño el “mundo de afuera”— el diario tampoco puede hacer otra cosa que fundir sujeto y objeto en lo escrito.²⁵

EXPERIMENTACIÓN, LABORATORIO DE IDEAS

Como veíamos líneas más arriba, uno de los motivos para que un escritor decida publicar sus diarios es, tal como lo menciona Barthes, hacer del diario un “laboratorio” o un “taller” de su escritura y su lenguaje, un espacio de creación y edificación de un estilo propio.²⁶ La idea de “experimentación” vuelve a recordar al ensayo que, según su etimología, como muchos lo han propuesto, implica pensar, probar, examinar. En el ensayo se confrontan encuentros, experiencias y lecturas, pero además, aunque para algunos estudiosos sea considerado sólo “prosa de ideas”, hay una experimen-

²⁵ Esta característica de fusión del sujeto con el objeto de análisis, propia del ensayo, ha sido trabajada por Liliانا Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 159-160. También ha sido retomada por Mariana Ozuna para entender el vínculo del ensayo con la carta en “Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola”, publicado en este mismo volumen.

²⁶ Dice Barthes: “convertir el diario en taller de frases: no de frases ‘bonitas’, sino de frases exactas; afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebató, una dedicación, y una fidelidad de intención que se parecen mucho a la pasión”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 367.

tación con la forma y un sentido que queda abierto para ser completado por el lector. Además, la idea de “laboratorio” y de experimentación es cara a la obra de Piglia, y está tanto en su urdimbre como en el discurso que ha creado para hablar de su producción literaria.²⁷

Rose Corral ya había reparado en esta idea, al afirmar que la imagen del laboratorio en Piglia se expande a través de la lectura de sus autores “de cabecera”, como Arlt (quien también se refería al laboratorio), y se va transformando.²⁸ Corral rastrea la figura del laboratorio en Piglia y la encuentra en el fotógrafo de “El fluir de la vida”, en el Macedonio de *La ciudad ausente* y en su propia crítica. Retoma una frase de Piglia en *Formas breves* en la que el autor argentino dice que todas las historias narradas “son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales”.²⁹ También la busca y encuentra de “manera reiterativa” en *El último lector*, como sinónimo de una suerte de “taller del escritor”, en el que caben lecturas de Kafka, Joyce y Borges. Finalmente, Rose Corral señala que “también el laboratorio, lugar por excelencia del trabajo del narrador, es un lugar secreto, como el del *Diario* que escribe desde los dieciséis años”.³⁰ En la entrada correspondiente al Domingo 12 del diario de 1966, Piglia anota:

Si es cierto, como sucede en la física cuántica, que el experimentar forma parte del experimento que [se] realiza y su presencia altera la materia, podríamos decir que la experimentación literaria supone antes que nada una renovación para el mismo escritor. Es el escritor el que experimenta —por ejemplo, abandonando un estilo anterior que se ha vuelto natural

²⁷ De hecho, Piglia, al explicar su relación cambiante con el diario, ve en éste el “laboratorio de la ficción”, en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 92.

²⁸ Rose Corral, “Itinerarios de lectura (y escritura)” en *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, p. 198.

²⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰ *Idem.*

para él y arriesgándose a intentar un nuevo modo de escribir—, más allá de que el resultado sea o no una obra tradicional.³¹

Como ejemplo de ese escritor que ensaya, y que se renueva en cada intento, Piglia se refiere a la figura de Roberto Arlt como epítome del riesgo y el involucramiento entre la creación y la materia del creador, volviendo a hacer hincapié en la experimentación.

Es importante señalar que las entradas correspondientes al año 1966 son mucho más largas en comparación con los años anteriores y, en ellas, además de escribir notas con recordatorios del tipo “debo traducir a Joyce”, se evidencian ejercicios que pueden leerse como microensayos. Hay una proporción mayor de ideas y argumentos, de reflexiones de índole intelectual y menor de pasajes narrativos, que podrían suponer que fue un año álgido en la producción literaria para Piglia pero que, además, evidencian esa hibridez —como unión de formas de registro distintas— de su diario.

Piglia, más que contar su vida en el diario, lo usa como lugar de experimentación vital y narrativa. Su experiencia se modifica para “tener cosas que contar” en el diario, como podemos ver en sus primeras páginas, cuando era un adolescente y robaba las historias de sus amigos, o las que escuchaba por la calle, e incluso aquellas que leía, para trasplantarlas a la suya propia de manera autobiográfica. Todos estos se convertirán luego en mecanismos recurrentes de Piglia, en cuanto una cara de la experiencia propia, de rastro o implicación personal, se narra en las novelas que ha escrito —lo cual ha sido llevado a cabo especialmente con el “tono narrativo” o el “alter ego” de Emilio Renzi. En sus diarios pudo probar estos mecanismos, darse cuenta de que, usando sus palabras, todo era susceptible de contarse y transformarse en ficción. Su estilo, luego tan característico,

³¹ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 237.

encuentra su germen en los cuadernos personales. Su relación con el lenguaje, que es en más de un sentido la relación con su propia vida, se gesta en ese transcurso de los días.

LA HISTORIA DE UN LECTOR

Volvamos a Barthes. Fue a partir de la lectura de los diarios de Gide que el crítico francés planteó la posibilidad de entender a estos textos como productores, creadores de un personaje: el personaje del autor. Entre la representación y la creación, la transparencia y lo velado, entre el escritor de carne y hueso y el autor que narra esas experiencias, están, en diálogo, los mecanismos que operan en el diario. La comunión entre estos aspectos es tal que pocas veces se hace evidente la posibilidad de que se trate de dos ámbitos diferenciados y, por ende, que el lector disocie entre una vida del diarista contada “tal cual” y un texto elaborado desde un presupuesto artístico o intelectual. En el caso de Piglia el problema se hace más denso y el lector es confrontado permanentemente para desautomatizar sus expectativas: lo que leerá no son los diarios de Ricardo Piglia, sino los de Emilio Renzi.

La figura de Emilio Renzi apareció en la obra de Piglia desde los primeros cuentos publicados en *La invasión*, en 1967, y desde ese momento siguió siendo protagonista, narrador o personaje omnisciente, especialmente en novelas como *Respiración artificial* de 1980 y *Plata quemada* de 1997. El nombre y apellido de Emilio Renzi está tomado a su vez del segundo nombre y apellido de Ricardo Piglia, lo que lo convierte en parte constitutiva de sí, creando un juego de espejos que se intensifica con la publicación de sus diarios, pues el lector podría reconocer en éstos momentos, escenas que tuvieron su contraparte en la obra de ficción. ¿Por qué decidió Piglia publicar su última obra, la “personal”, aque-

lla que lo narra desde la juventud hasta la aparición de su enfermedad, bajo el nombre de su personaje y su *otro* yo? La clave para responder a esta pregunta podría estar en la comunión de esos elementos que sugiere Barthes —representación y creación— y, específicamente, en la intención de crear un personaje de autor que en el caso de Piglia es, también, el de lector.

Dice Piglia —que dice Renzi— en su diario: “pensó que dictar su vida tal cual estaba escrita en esos cuadernos miserables podría entretenerlo, pero sobre todo ayudarlo a buscar la causa, el motivo, la razón por la cual había empezado a sentir que su cuerpo le era ajeno. Esa expresión ‘mi cuerpo me es ajeno’ abundaba en sus diarios: desde su lejana juventud había empezado a vivir en el cuerpo de otro. ‘Por eso me hice escritor’, dijo, para mantener a raya y observar detenidamente a ese extraño que se había adueñado de mi cuerpo”.³² También quizás por eso, Piglia decidió publicar al menos los dos primeros volúmenes del diario al final de su vida, y no dejarlos librados a que aparecieran de manera póstuma, para seguirse explicando a través de la lectura y escritura.

Ese otro con el que cohabitaba su cuerpo bien podría ser Emilio Renzi, el *alter ego* a medio camino entre autor y personaje y del cual se dijo, en *Respiración artificial*, que “veía todo como si fuera literatura”; el otro sería entonces el literato consumado, el escritor *dentro* de Piglia. Así, en la cita anterior, afirmar que quiere buscar los rastros para encontrar cuándo empezó el otro a apropiarse de su vida —ese extraño que se adueñó de sus experiencias, que filtró su mirada hacia el mundo—, es equivalente a hacerse la pregunta de cuándo y en qué momento *decidió* convertirse en escritor.

Ésta es una pregunta que muchos se han hecho además de Piglia. Nora Catelli repara en esto como ardid fundamental

³² Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 343.

de la escritura autobiográfica al preguntarse “¿Cómo cree un escritor que se hace escritor? En otras palabras ¿cómo formula su mito de origen?”.³³ El escritor intenta dar respuesta a estas preguntas al rastrear su propio proceso de transformación, o bien inventarlo. Esto está presente, con mucha fuerza, en Piglia, quien se construyó a sí mismo una figura de escritor y desde temprana edad empezó a *decirlo*, a *contarlo*.

Sylvia Molloy, en *Acto de presencia*, encuentra como elemento medular de los diarios de escritor la existencia de una búsqueda de su origen como tal y una reformulación de su narración. Piglia se construye en su diario como un escritor pero, sobre todo, como un lector. Molloy afirma, a propósito de Victoria Ocampo, que “el encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” y luego cita el primer volumen de la autobiografía de Ocampo, al decir “llevo un libro que me leían y hago como si leyera. Recuerdo el cuento perfectamente, sé que está detrás de las letras que no conozco”.³⁴

Existe una gran similitud entre la historia contada por Ocampo y la escena que narra Piglia al iniciar su diario, en la que afirma que cuando tenía cuatro años tomaba los libros de su abuelo y se sentaba frente a su casa en Adrogué a “hacer que leía”, hasta que un día un hombre que bajaba de un tren —y que luego asegura Piglia que se trataba del propio Borges— da vuelta al libro que estaba en las manos del niño, pues lo estaba leyendo al revés. Molloy encuentra escenas similares en Sartre, quien decía en *Les Mots*: “fingía leer. Seguía con los ojos las líneas negras sin saltarme ni una, y en voz alta me contaba a mí mismo una historia, cuidando de pronunciar todas las sílabas”.³⁵ Encuentra también

³³ Nora Catelli, *op. cit.*, p. 157.

³⁴ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-FCE, 1996, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

la imagen en Sarmiento, y en un pasaje de Hamlet, donde hay un claro retrato de un joven o un niño con un libro en la mano. Molloy hace énfasis en “la teatralidad de la pose” y afirma que para estos autobiógrafos pasearse con un “libro en la mano” sería lo equivalente, para un niño, a “jugar al lector”. Estas escenas, sobre todo las de Ocampo y Piglia, recuerdan una infancia en la que el interés por la lectura estaba presente al punto de actuarlo, pero a la vez revelan la necesidad de buscar y escudriñar en el pasado esos momentos cruciales que los convirtieron en escritores y críticos.

Esta suerte de rastreo ontológico de los escritores es también abordado en el análisis del ya citado Jean-Philippe Miraux. Refiriéndose a *Les Mots*, de Sartre, en el que se construye un personaje artificial como narrador, afirma Miraux que Sartre “no deja de buscar los instantes de su vida que explicarán su futura vocación de escritor: deliciosos momentos de lectura en la biblioteca, severos juicios del abuelo sobre los primeros intentos novelescos, paseos con la madre, encuentro con el extraño mundo del colegio”.³⁶ Miraux cita incluso al narrador de *Les mots* al decir: “encuentra en ti las huellas de tu pasado que te han hecho como eres”, y califica al autobiógrafo como un demiurgo, “creador y animador de un mundo”, que se construye y es a la vez “el que dispone y la cosa dispuesta”.³⁷

El diario, siguiendo una imagen querida de Piglia, sería como una máquina de dejar huellas, de modo tal que éstas convierten a su propio autor en un investigador de rastros del pasado para explicar su presente. Piglia descubre uno de esos rastros en la manera en que su madre narra acontecimientos familiares, y dice en su diario: “si me hice escritor, es decir, si tomé esa decisión que definió toda mi vida, fue también a causa de los relatos que circulaban en mi familia,

³⁶ Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ *Idem.*

aprendí ahí la fascinación y el poder que se esconde en el acto de contar una vida”.³⁸

INTERTEXTUALIDAD Y DIÁLOGO CON DIARISTAS

Precisamente en la entrada correspondiente al 29 de Enero de 1966, Piglia se encuentra leyendo *Les Mots* de Sartre, a la vez que a Merleau-Ponty. “Las palabras” es el título que Sartre da a su prosa autobiográfica, lo cual no resulta extraño si seguimos la idea de Catelli según la cual Sartre se pregunta sobre su nacimiento como escritor. No es coincidencia que Piglia lea la autobiografía de Sartre, pues de hecho en el diario pueden rastrearse no sólo los que serán escritores fundamentales en la obra de Piglia, como Martínez Estrada, Faulkner, Arlt o Borges, sino muchos diaristas.

Esta característica es heredada de la lectura de Kafka y sus diarios. Según Catelli, hay dos presencias importantes en los *Diarios* de Kafka: Grillparzer y Goethe. Aunque también aparecen Flaubert y Kierkegaard, es en los dos primeros (escritores de diarios) que encuentra un espacio para dialogar. Así, dice Catelli, “Goethe es quien parece señalar a Kafka, si no un género, al menos una disciplina de los diarios”, mientras que la lectura de los de Grillparzer constituye una “mezcla de apuntes de escritor, comentario de sus lecturas y de sus propias creaciones, reunión de máximas, sentencias y aforismos y de diario íntimo”, ejercicio que intriga y llama la atención para la narración que de sí mismo hace Kafka.³⁹

Otro diario que estudia Catelli y que, junto con el de Kafka, es fundamental para Piglia, es el de Witold Gombrowicz, aunque, según la autora, éste no sea un diario en el “sentido corriente del término”. Piglia habla de Gombrowicz en sus

³⁸ Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 341.

³⁹ Nora Catelli, *op. cit.*, pp. 116-117.

cuadernos, pero también fuera de ellos. En el libro compilado por Rose Corral, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, que ya hemos citado, Piglia inaugura el volumen con un texto titulado “El escritor como lector”. Allí, casi todo el texto está dedicado al apéndice del diario de Gombrowicz titulado “La lectura del escritor”, que fue antes una conferencia titulada “Contra los poetas”. El diario de Gombrowicz es una fuente de información, además de inspiración, para Piglia. Recuerda la primera página del diario de Gombrowicz, y lo cita “Lunes Yo. Martes Yo, Miércoles Yo, Jueves Yo”. Gombrowicz, dice Piglia, debe, antes que nada, “garantizar la enunciación, su entrada personal en el lenguaje”.⁴⁰ También, volviendo a la idea de experimentación y laboratorio, afirma:

Pero además el *Diario* se convierte en el gran laboratorio de Gombrowicz. Descubre una forma amplia y existencial, como él la llama. El *Diario* de Gombrowicz (como el de Kafka o el de Musil) es un ejemplo de la lectura de los escritores. “Alguien que no lleva un Diario no es capaz de valorar un Diario correctamente” escribió Kafka. Fue la lectura del *Diario* de Gide, publicado en esos años, lo que decidió a Gombrowicz a usar esa forma. Obviamente, quería ser el anti-Gide y por lo tanto usar sus escritos íntimos para intervenir públicamente. El de Gombrowicz es un diario público, para decirlo con Vittorini. Escribe sus lecturas, sus opiniones, interviene, polemiza, habla de su vida en Buenos Aires.⁴¹

Aquí se revelan varios elementos de gran importancia. Aparecen Kafka, Musil y Gide, todos diaristas y todos leídos

⁴⁰ Ricardo Piglia, “El escritor como lector” en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28. El diario de Gombrowicz fue publicado en *Kultura*, la revista de exiliados polacos en París, que le propuso una colaboración periódica al autor y a la que éste decidió escribir y mandar por “entregas” su diario.

por Piglia. Por momentos parecería que Piglia, a la vez que se refiere al diario de Gombrowicz, habla de la práctica de leer y llevar diarios (de esos que son “capaces de valorarlos correctamente”) y, al hacerlo, habla de su propio ejercicio en el diario. Más adelante en el mismo texto, continúa la idea del laboratorio de Gombrowicz y afirma que es en el diario donde el escritor define su poética: algo que, como veíamos, es lo que acontece con el mismo Piglia. Además, parece elogiar características que podrían encontrarse en su prosa autobiográfica, como el “antisentimentalismo” y la decisión nada privada de permitirle al lector entrar en lo que Gombrowicz llama “sentimientos entre comillas”.⁴²

Rita de Grandis, a propósito de *Respiración artificial*, ha señalado el entramado de citas múltiples como estrategia narrativa característica de Piglia, heredero del mismo trabajo de filigrana textual de Jorge Luis Borges.⁴³ De Grandis ve en este ejercicio de Piglia un sentido del encuentro: encuentro con la historia, con el tío Marcelo Maggi, con Borges, Eliot y los demás autores citados textualmente —también en los paratextos— en la novela.⁴⁴ En su diario, como veíamos anteriormente, Piglia está dialogando constantemente con otros diaristas, escritores centrales para entender su propia obra: irrumpe su afiliación profunda con Kafka, Gombrowicz, Arlt, Pavese, Fitzgerald. De esa manera parece conversar con ellos sobre el oficio de escribir diarios, los lee: aprende de

⁴² *Ibid.*, p. 29. Otro ejemplo se da a propósito de Cesare Pavese. Piglia dedica uno de estos ensayos o cuentos cortos que intercalan las entradas de su diario *Años de formación* a la lectura de los diarios de Pavese, “El oficio de vivir”. Allí afirma que éste “es uno de esos raros documentos (Como el *Diario* de Kafka, *The Crack-Up* de Scott Fitzgerald, *La tumba sin sosiego* de Cyril Conolly) para los que la literatura no termina de encontrar un lugar”, en Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, p. 146.

⁴³ Véase Rita de Grandis, “La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, núm. 2 (1993), pp. 259-269.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

los mecanismos que adoptan y de sus virtudes, de la apertura y el entramado como posibilidades de creación y experimentación. La cita, en Piglia, no es sólo una cita: se trata de una conversación inacabada.

De hecho, el diálogo fue ampliamente tematizado por Piglia: no en vano publicó dos libros que recopilan o bien entrevistas, como *Crítica y ficción*, o charlas, debates y ponencias, como en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. En el prólogo de este último libro, Paul Firbas afirma que la conversación para Piglia es “un acontecimiento del lenguaje, un lugar para las ideas” y que la ficción del autor muchas veces reproduce o imita las charlas entre amigos o entre escritores, como formas de la vida que permiten a la vez cierta “intervención en los debates teóricos e intelectuales”.⁴⁵ Este carácter conversacional, de diálogo y debate, que se hace explícito tanto en el estilo como en la cita y referencia a otros autores —como trazas de las afiliaciones— es también propio del ensayo, pues allí se pone en evidencia que siempre se escribe *desde* y *con* otros, y que la enunciación, si bien parte de ese “yo” que dictamina el discurrir del texto, no es del todo individual sino compartida y, algunas veces, colectiva.⁴⁶

⁴⁵ Paul Firbas, “Prólogo. La conversación y sus formas”, en Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso, 2015, pp. 13-14. En otra oportunidad, en un diálogo con Juan Villoro en El Colegio de México, el propio Piglia, al referirse a la literatura como el espacio para problematizar lo que la sociedad no problematiza ni discute, afirma: “entonces aparece un tipo de experiencia que, por otro lado, no es solamente la experiencia de la literatura, porque yo creo que los diálogos, y los diálogos entre escritores —pero no sólo los diálogos entre escritores, los encuentros con los amigos— son también preguntas sobre el sentido, preguntas sobre las incertidumbres de la experiencia”. Esta conversación fue publicada como “Escribir es conversar”, en *Letras Libres*, núm. 105 (septiembre 2007), pp. 48-55.

⁴⁶ Sobre el diálogo y encuentro en el ensayo, véase Kuisma Korhonen, *Textual Friendship: The Essay as impossible encounter. From Plato and Montaigne, to Levinas and Derrida*, Nueva York, Prometheus Books, 2006.

CONSIDERACIONES FINALES

Al leer el primer volumen de los *Diarios de Emilio Renzi*, nos encontramos con la posibilidad de formular la pregunta sobre el vínculo entre el ensayo y el diario, por las particularidades que Ricardo Piglia imprimió a la escritura de sus cuadernos, pero también porque se presentan como dos géneros que comparten elementos centrales para leerlos e interpretarlos. Concretamente, es la edición inherente a los diarios de Piglia, en la que se permitió entretener textos de otra naturaleza para completar y dar sentido a las entradas personales, lo que desestabiliza las lecturas teóricas tradicionales del género autobiográfico. Como varias entradas podrían atestiguarlo, hizo parte de la experiencia vital de Piglia su diálogo, la cercanía sentimental con sus lecturas, como proceso de formación y posterior *construcción* como escritor; en ese mismo proceso, se enuncia como lector cercano de diaristas, lo que hace que se interese especialmente por el género, en cuanto allí, como vio en Kafka, en Gombrowicz, en Pavese, podía (como en efecto lo hizo) experimentar con su poética, con maneras de contar y contarse su propia vida.

La importancia que Ricardo Piglia otorga a sus diarios, como se demuestra al referirse a ellos en entrevistas y en conferencias, da cuenta de una vocación y una experiencia íntima que nos permiten leer, desde otro lugar, esa formadísimo. El énfasis en la construcción de un “yo” como sujeto y objeto del análisis, como autor y personaje principal, así como la reflexión sobre el efecto que produce el entretener de ámbitos públicos y privados en la escritura, nos abren la puerta a seguir formulando que nada “público” acontece sólo afuera, que la experiencia del mundo sólo se hace tangible en cuanto propia y, paradójicamente, compartida. La vuelta al tiempo presente como sinónimo de atento regreso a la “circunstancia”, se revela como otra de esas

características que atraviesan y hacen legible el ensayo y el diario, así como lo es la referencia a otros, como manifestación de un diálogo abierto con amigos y con lecturas, una conversación que no acaba. El diario es un laboratorio donde se gestan estilos e ideas, a la vez que una máquina de dejar huellas, una experimentación con las lecturas y la experiencia de vida, un ensayar continuo con las formas de la literatura y las formas de la realidad. Leer los diarios de Ricardo Piglia equivale a acercarnos a su obra toda, así como al nacimiento de Emilio Renzi, al entretelón en el que fórmulas, engranajes, poleas del decir y del narrar estaban siempre en marcha: como ese enorme ensayo que no dejaba de escribirse ni de buscar el camino, a la vez más oblicuo y más certero, de insertarse para siempre en los ojos de su último lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND, "Deliberación", en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, textos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 365-380.
- _____, *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*, Nathalie Léger, ed., México, Siglo XXI Editores, 2009.
- _____, *Diario de mi viaje a China*, Barcelona, Paidós, 2010.
- CATELLI, NORA, *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CORRAL, ROSE, "Itinerarios de lectura (y escritura)", en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 193-208.
- DE GRANDIS, RITA, "La cita como estrategia narrativa en *Respiración Artificial*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, núm. 2 (1993), pp. 259-269.

- FIRBAS, PAUL, "Prólogo. La conversación y sus formas", en Ricardo Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Madrid, Sexto Piso, 2015, pp. 13-16.
- GIORDANO, ALBERTO, "Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario", *Analecta: Revista de Humanidades*, núm. 5 (2011), pp. 129-141.
- KORHONEN, KUISMA, *Textual Friendship: The Essay as impossible encounter. From Plato and Montaigne, to Levinas and Derrida*, Nueva York, Prometheus Books, 2006.
- MIRAUX, JEAN-PHILIPPE, *La autobiografía: las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MOLANO, LUIS HORACIO, "Reflexiones en torno a la escritura autobiográfica: la delimitación entre memorias y diarios", en Juan Carlos González Vidal, ed., *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*, vol. 2, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, Hidalgo, 2013, pp. 73-82.
- MOLLOY, SYLVIA, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-FCE, 1996.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos completos*, ed., María Dolores Picazo y trad. de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2013, 3 vols.
- PICARD, HANS RUDOLF, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4 (1981), pp. 115-122.
- PIGLIA, RICARDO, "Apéndice: Homenaje", en Nicolás Bratosevich ed., *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1997, pp. 329-332.
- _____, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, "El escritor como lector", en Rose Corral, ed., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 17-31.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama, 2015.

PIGLIA, RICARDO y JUAN VILORRO, "Escribir es conversar", *Letras Libres*, núm. 105 (septiembre 2007), pp. 48-55.

WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.

_____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

ENSAYO E INTERPRETACIÓN

SUBJETIVIDAD INTELECTUAL Y EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE EN LOS ENSAYOS CULTURALISTAS DE MARIANO PICÓN-SALAS*

Clara María Parra Triana

También la Literatura, como todo producto humano, se pone una máscara que en nuestra edad puede ser una máscara de gases.

MARIANO PICÓN-SALAS, “Y va de ensayo”

INTRODUCCIÓN

En una reseña publicada en 1948, en la tradicionalísima revista *Thesaurus* del Instituto Caro y Cuervo, se señalaba como una cualidad casi indiscutible, que el libro de Pedro Henríquez Ureña *La historia de la cultura en la América hispánica* (1947), fuera un texto de fácil consulta en donde “los

* El presente ensayo se gestó a partir del desarrollo del proyecto de Fondecyt de Iniciación No. 11130411, titulado “El giro epistémico hispanoamericano de la centralidad de la literatura a los bordes de la cultura”, y toma como base una primera reflexión que elaboré y publiqué en la *Revista Armas y Letras* (núms. 74-75, 2011, Monterrey, UANL) titulada “El ensayo hispanoamericano: subjetividad discursiva y participación intelectual”, en la que me ocupé de la escritura ensayística de A. Reyes, P. Henríquez Ureña y J. C. Mariátegui y que consideré que merecía una continuación con el pensamiento de M. Picón-Salas, quien sigue esta línea ensayística y avanza hacia la crítica culturalista que retoman los debates contemporáneos.

comentarios, la crítica y las interpretaciones del autor parecen reducidas al mínimo,¹ por lo que el lector contaba con toda la libertad para hacer uso de las numerosas referencias, sin inclinarse por el sentido dado por el autor. Si bien conocemos el valor pedagógico que le imprimió el dominicano a sus documentos, hoy reconocemos que, lo afirmado por esta reseña, muestra lo que en el momento se le pedía a los textos que pretendían dar visiones totalizantes y abarcadoras, en donde la reunión de datos resultaba ser un valor incontrovertible. En la misma reseña se declara que este texto tiene mayor valor que el de Mariano Picón-Salas *De la Conquista a la Independencia* (1944), justamente porque el del venezolano “alienta preocupaciones inquisitivas” en los lectores, lo que en pocas palabras puede ser tomado como una “mala interpretación”, como carencia de verdad o como indiferencia anticientífica frente al objeto de estudio y la verdad última. Lo que el reseñista no consideró fue que estaba tratando con modalidades discursivas diferentes, a pesar de su indiscutible parentesco,² y que la declarada voluntad interpretativa del texto de Mariano Picón-Salas delataba, en gestos iniciales, el gran giro epistémico experimentado por la reflexión culturalista que privilegiaba la perspectiva subjetiva, elaborada a pulso por el sujeto de la enunciación y que dejaba de lado el afán totalizante, para dar paso a la

¹ Luis Flores, “Reseña a *La historia de la cultura en la América Hispana* de Pedro Henríquez Ureña”, en *Thesaurus*, t. IV, núm. 1 (1948), p. 193.

² Aclaradoras resultan ser las propuestas de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969), para considerar más de cerca las disciplinas y los saberes como prácticas eminentemente lingüístico-comunicativas constituyentes del orden de la representación, por lo que para el pensador francés la comprensión de las ciencias humanas radica más en la posibilidad de comprender el poder de representación del lenguaje con respecto al pensamiento, más que la comprensión del saber mismo. De allí que las nociones de discurso, objeto, concepto y estrategia, sean las unidades a las que apela la propuesta foucaultiana para introducir el “giro lingüístico” sobre el que descansa la arqueología de los saberes específicos.

verdad ensayística, la única posible en tiempos de cambio y de agitación ante las incertidumbres de lo humano.

ENSAYO Y SUBJETIVIDAD INTELECTUAL

Los caminos por los que transita el giro epistémico en Hispanoamérica inician en los derroteros discursivos de la temprana historia cultural que adopta mecanismos interpretativos para la comprensión de procesos socio-históricos complejos, en los que Hispanoamérica participa y no solo recibe pasivamente los efectos de acciones externas occidentalizantes; posteriormente, las herramientas analíticas y conceptuales de la historia social contribuyeron a zanjar este giro que modificó la visión de una producción cultural que afirmaba una supuesta identidad armónica y que aceptaba sin reparo los códigos de la modernidad. Tanto la historia cultural como la historia social ayudaron a que los estudios literarios desarrollados en Hispanoamérica durante el siglo xx consolidaran las bases de la teoría crítica de la cultura que en la actualidad no se limita al inventario de productos o a la afirmación de códigos y categorías, sino que integra a los problemas de la cultura perspectivas de orden político que controvierten las afirmaciones homogeneizadoras.

Quizá aquel reseñador, aparentemente dogmático, mostraba sus temores frente a la “maldad de la forma ensayística”; sí, maldad, pues concuerdo con G. K. Chesterton en reconocer que la naturaleza serpenteante del ensayo, su capacidad para entregar el fruto prohibido a las mentes incautas, resulta ser su mayor riesgo, su mayor provocación, su mayor peligro.

Hay estados de ánimo tristes y morbosos en los que siento la tentación de creer que el mal ha vuelto a entrar en el mundo en la forma de ensayos. El ensayo es como la serpiente suave, gra-

ciosa y de movimiento fácil, y también ondulante y errabundo [...]. La serpiente es tentativa en todos los sentidos de la palabra. El tentador está siempre tentando su camino y averiguando cuánto pueden resistir los demás. Este engañoso aire de irresponsabilidad que tiene el ensayo es muy desarmante aunque parezca desarmado. Pero la serpiente puede golpear sin garras como puede correr sin patas. Es el símbolo de todas las artes elusivas, evasivas, impresionistas y que se ocultan cambiando de matices.³

El ensayo no es, en absoluto, la forma de las buenas maneras o de las buenas costumbres; entrega la versión personal, imbuida de experiencia subjetiva, en donde a cada paso y palabra se percibe la huella, la marca del zapato del caminante hendido en el barro. Si el ensayo no se pronunciara desde la subjetividad, su mediación con la experiencia histórica nos entregaría una huera celebración de los argumentos, antes que el cuestionamiento básico del que está procurando conocer y comprender por cuenta propia. Por lo tanto, la “maldad” serpenteante, el peligro inicial del texto de Picón-Salas, radicó en que mostró de manera declarada, que quien escribía se posicionaba en un espacio y en un tiempo, para desde allí evaluar las “verdades históricas”, tomando como referente no la letra muerta de la historia material oficial, sino la construcción de un concepto que por definición sería maleable de acuerdo con el devenir histórico y los cambios sociales, tal fue el concepto de cultura subvertido en la escritura del venezolano.

Ya Liliana Weinberg en *Situación del ensayo* (2006) había expuesto que la dimensión interpretativa del “presente del ensayo” lo situaba a medio camino entre la comprensión y evaluación de un mundo ya empezado, y la comunicación de dicha evaluación; sin embargo considero que al referirme

³ G. K. Chesterton, “Sobre el ensayo” [1933], en *Ensayos*, México, Editorial Porrúa, 1997, p. 123.

a la participación discursiva del intelectual por medio de su subjetividad en la escritura ensayística, trato de concentrar la atención justo en ese medio camino acusado por Weinberg entre la evaluación y comunicación, debido a que el ejercicio de autorepresentación que implica toda escritura ensayística no ubica al sujeto de la enunciación fuera de los asuntos sino que lo retrotrae como un efecto individual y (bio)político.

En efecto, Alberto Giordano (2015) postula una definición problematizante del ensayo por cuanto este alberga de experimentación y de experiencia,

El ensayo sería una tentativa de articular, a través de la experimentación con formas argumentativas, la particularidad —en el límite intransferible— de las experiencias lectoras con la generosidad conceptual de los saberes interpelados por la narración de esa experiencia.⁴

Lectura y experiencia; experimentación con los argumentos, pero sobre todo con la experiencia vital que deviene estilo, pues la subjetividad ensayística se sostiene no en el nombre de autor (el nombre propio según Kuri) o en el “sentimentalismo de la primera persona” sino que la subjetividad reside a medio camino entre el saber y el uso de la lengua dados en el ensayo.⁵

El pensador venezolano se resistió al encasillamiento retórico de los géneros literarios o de las formas discursivas e incluso de las disciplinares. Si recordamos su brevísimo texto “Y va de ensayo” —del que he tomado el epígrafe para esta reflexión—, podemos registrar que el anhelo histórico no se divorciaba en su pensamiento del anhelo del escritor;

⁴ Alberto Giordano, “Prólogo”, en *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2015, p. 11.

⁵ Carlos Kuri, “De la subjetividad del ensayo (problema del género) al sujeto del ensayo (problema del estilo)”, en *ibid.*, pp. 187-210.

la escritura para Picón-Salas fue experiencia histórica y no suscripción en una forma literaria o artística que amparara sus posibilidades críticas. Autodenominarse ensayista le era tan odioso como autodenominarse historiador; el terreno de la escritura fue para Picón-Salas el espacio de la experiencia, de la lucha y controversia de los argumentos en donde procuró elaborar su pensamiento y no dar resultados definitivos. Esta visión irreverente frente a la escritura, las formas literarias e incluso frente a los saberes que comenzaban a disciplinarse encontraron en el ensayismo de Picón-Salas un terreno poco seguro, pues su procura sintética de la historia colonial hispanoamericana materializó los inicios del ensayo legitimador de la voz enunciativa y subjetiva, en lo que Rafael Gutiérrez Girardot denominó “la fusión entre el historiador y lo historiado, entre el pasado y el presente”⁶; con ello el crítico colombiano, lector de Picón-Salas, quiso explicar que la relación entre historia e historiador consistió en el enmascaramiento, en la identificación del sujeto hispanoamericano con su propia historia.

ENSAYO Y EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE

Acaso fuera una razón de reproche, el que un historiador fusionara su experiencia intelectual e histórica en el devenir de su propia escritura, lo cierto es que, el fundirse con el objeto lograría que lo leyéramos, hoy en día, como un escritor que nos entrega un modo de leer críticamente nuestro ingreso problemático e inarmónico al mundo occidental. Historia y ensayismo en Picón-Salas se funden en la angustiada búsqueda de la humanidad que el venezolano experimentara desde la trinchera del escritor, testigo-exiliado de la

⁶ Rafael Gutiérrez Girardot, “Ensayo e historia en Mariano Picón-Salas” (1986), en *El intelectual y la historia*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2011, p. 154.

decadencia de Occidente; así lo leemos en *Europa-América: preguntas a la esfinge de la cultura*, colección de ensayos publicada en 1947, en la que con ánimo cuestionador y beligerante se evalúan los años previos a la gran catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil Española y sus implicaciones para la cultura americana, en tanto referentes históricos para la construcción de una imagen de América dentro de la restauración. Era preciso, para una escritura como la de Picón-Salas, promover la superación del “acaso” suramericano, es decir, esa suerte de destino montado a hurtadillas, con aires de improvisación y desenfado adaptativo, para proponer, a riesgo de falta de popularidad, la reinención de una propuesta cultural americana, basada ya no en el reciclaje del vestigio europeo sino en el auxilio y diálogo crítico de la conciencia americana: “Después de una catástrofe aflora mejor la realidad. El terremoto no solo arrastra en su vaivén iconoclasta el estuco y las cariátides de yeso con que pretendimos adornar nuestra casa, sino descarna la estructura del edificio. Sobre estas bases, sobre la piedra que subsiste, se construye la humanidad nueva”.⁷

Allí recalca el venezolano su intención de plasmar la experiencia de viaje mediante visiones, imágenes y meditaciones construidas a partir de conversaciones, paseos y sensaciones inacabadas; dichas visiones e imágenes se superponen como argumentos críticos que subjetivizan la experiencia del hablante ensayístico y al mismo tiempo la exaltan. Europa se desdibuja ante el lector cosmopolita, los vestigios decimonónicos, monárquicos y aristocráticos de su sensibilidad son cuestionados por el sujeto discursivo del ensayo crítico; parafraseando al poeta César Vallejo, parece decir Picón-Salas: “Europa, cuídate de tu propia Europa”, de trai-

⁷ Mariano Picón-Salas, *Europa-América. Preguntas a la esfinge de la cultura*, México, Cuadernos Americanos, 1947, p. 239.

dores como Franco o de las sensiblerías novelescas que eludan el debate con el presente:

El viaje a Europa fue un viaje al fondo de mi yo suramericano, que anhela tener conciencia de lo que falta y lo que busca a través de los hombres, los paisajes y las culturas distintas [...].

Mi alma suramericana inquiría también qué debemos aprender, y cómo puede aún servirnos Europa en esta dramática hora del mundo. Con nuestro gusto un poco retórico de la antítesis, se propala por ahí que América no necesita de Europa, porque tiene la conciencia de ser distinta. Lo americano no se basa, entonces, en la afirmación concreta, sino en la negación infecunda.⁸

El viaje a Europa plasmado en *Europa-América* se propone negar la antítesis para afirmar lo humano por sobre los pobres nacionalismos o continentalismos, tan ciegos a la comprensión de la catástrofe como abiertos a fortalecerla. La subjetividad suramericana de Picón-Salas equivale a la conciencia histórica del individuo tanto como su subjetividad política. Cuando la patria común del hombre es el exilio —experiencia que Picón-Salas conoció muy bien y que denominó “nomadismo intelectual”—, los argumentos para favorecer las naciones diferenciadas, el odio y la segregación fueron los extremos del anticulturalismo que Picón-Salas se empeñó en criticar, y al cual superpuso su propuesta histórico-cultural.

Los años treinta son para el panorama intelectual hispanoamericano un momento de intensa actividad de sus sujetos críticos tanto a nivel individual como colectivo. Los proyectos de las agrupaciones y publicaciones de vanguardia ya habían experimentado sus momentos de apertura y confrontación social y estética, lo que les permitía existir en el mundo de las artes y de las letras. El mundo se estaba agitando social y

⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

políticamente con las revoluciones y sus consecuencias, lo que otorgaba a nuestros intelectuales un gran sentido de lectura crítica de la historia, la tradición, el presente y un anhelo de futuro que albergara las esperanzas para las generaciones venideras.

Los escritores e intelectuales ya habían logrado enmarcar los límites de su lugar en la sociedad moderna. La conformación de grupos anexos a instituciones que contaban con cierto prestigio otorgaba solidez y credibilidad a su discurso y, de alguna manera, ampliaba su radio de acción, pues si bien seguía siendo una lucha el establecimiento de la profesionalización del oficio intelectual, estos sujetos no se conformaban con ejercer en su pequeño círculo, sino que se proponían conservar su espacio ganado pero al mismo tiempo ensancharlo mediante mecanismos que tuvieran la polémica y la controversia como recursos principales.

Ya no se trataba solo de reflexionar: había que actuar. Y la manera de actuar e intervenir socialmente desde el oficio de las humanidades era hacer circular la letra con los temas de actualidad, pero también ejerciendo el criterio sobre ellos. Un acendrado didactismo orientaba a los proyectos editoriales del momento. Si bien era preciso definir los límites del oficio de las letras —las revistas especializadas que proclamaban un proyecto estético definido así lo harían—, también urgía subir al “pueblo al nivel de Platón”. Era preciso entonces, tomar las aristas de los temas del presente y llevarlos al plano del debate crítico.

El ensayo de historia cultural de Picón-Salas, la comprensión del “alma criolla” de su propuesta, recurre al análisis de los productos, prácticas y comportamientos de los que le es posible “desentrañar” la explicación de las reacciones y de las consecuencias para el presente. Se comprende que, una Hispanoamérica “post-colonial”, desde la óptica de Picón-Salas solo se aprecia si a la suma de los acontecimientos relatados se le incorpora la voluntad interpretativa. Los

encuentros, disonancias y choques del complejo social en el que se cimentó la conciencia histórica americana son examinados por el venezolano diluyendo las falsas jerarquías de la “alta” o “baja” cultura para avanzar en lo que la historia construye como texto legible. La cultura del maíz en Mesoamérica, el erasmismo hispano, las tesis historiográficas anti y prohispanistas, las crónicas, los sistemas filosóficos, la poesía y los primeros impulsos modernizantes del periodismo devienen recurso y argumento para el giro culturalista que este ensayismo comenzaba a realizar.⁹

Esta apertura conceptual de la cultura en los trabajos de Picón-Salas comienza en sus textos de los años 30, particularmente en “Hispanoamérica: posición crítica” (1935), donde realiza la exigencia de pluralizar la idea de cultura que hasta fines del siglo XIX se seguía escribiendo con mayúscula por haberse asimilado exclusivamente a las promesas de la Ilustración, del progreso sin filtro. Frente a esto el venezolano nos dirá que “la cultura”, más que una acumulación de capitales materiales e intelectuales, es tanto la capacidad de comprensión que cada sociedad tiene de sus posibilidades históricas, como el poder para reaccionar, responder y aportar a otros horizontes. Cultura será entonces desde esta ensayística, praxis y reacción ética ante los estímulos y diálogos constantes de las sociedades modernas. En el venezolano prevalecen las ideas de integración y armonía vital asociadas a los “plenos poderes” de la cultura, que sufrirán un profundo quiebre cuando entra la discusión con el dis-

⁹ La larga tradición de la historia cultural ha debido luchar contra la homogenización propia de los discursos que tratan a las culturas como totalidades pero no siempre lo ha logrado. La necesidad de escapar a la homogenización ha hecho que la historia cultural cuestione sus métodos, preocupándose más que por los sentidos y las prácticas culturales que por los resultados. Véase Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2004; será la vida cultural y su trayecto, las capacidades y hábitos de una sociedad particular lo que ocupa la moderna historia cultural.

curso histórico de *Los malos salvajes* y su escritura posterior a la Guerra Civil Española y a la Segunda Guerra Mundial.

EL GIRO CULTURALISTA

De la Conquista a la Independencia fue el producto de dos décadas de estudios y entregas escritas fragmentarias que el ya maduro intelectual venezolano había ensayado durante sus años de formación y exilio en el Cono Sur.¹⁰ Como heredero de la tradición intelectual posmodernista hispanoamericana, Picón-Salas hizo eco de las aspiraciones de sus maestros: Guillermo Feliú Cruz, Alfonso Reyes, Waldo Frank y Pedro Henríquez Ureña le habían enseñado que Hispanoamérica no era un producto ni un resultado; sino que ésta aún constituía un problema de interpretación al que había que enfrentarse ensayando respuestas que ayudaran a ampliar las preguntas. Por lo tanto, lo que encontramos en *De la Conquista a la Independencia* es uno de los primeros intentos de exploración en la producción cultural hispanoamericana, que toma como base argumentativa la lectura crítica del fortalecimiento del proceso colonial hasta las primeras manifestaciones de su decadencia. Hasta ese momento, en Hispanoamérica el discurso histórico se había mantenido “al margen” de la historia íntima integrada por aquellas manifestaciones épicas de las naciones, de las guerras y de

¹⁰ Un reciente estudio de Javier Pinedo titulado “El asilo contra la opresión. Pensadores iberoamericanos en Chile 1930-1940: exilios, conceptos y visiones del país” describe las labores intelectuales de Picón-Salas asociadas a la de otros intelectuales exiliados en Chile, tales como José Santos Chocano, Luis Alberto Sánchez, Ciro Alegría, Manuel Seoane, Waldo Frank, Rómulo Betancourt, Alfredo Pareja Díez-Canseco, Alberto Ghirardo, Samuel Glusberg y José Ricardo Morales, quienes adelantaron importantes labores en el Chile modernizado de la primera mitad del siglo XX. El texto de Pinedo persigue, sin conseguirlo del todo, la adopción de una perspectiva conceptual que agrupe la acción e intervención de estos intelectuales en la escena cultural chilena.

los grandes hombres; la Historia todavía se empeñaba en trazar los avatares que oficialmente se pudieran aceptar; no se consideraba que el modo como el intelectual “entiende” lo que elabora discursivamente, cuenta más que el asunto o el gran suceso. De modo que *De la Conquista a la Independencia* es la representación selectiva, organizativa y comprensiva declarada por un sujeto de la enunciación que prevé su propia crítica,¹¹ como lo realizaría la voz enunciativa de las grandes síntesis ensayísticas de la primera mitad del siglo.¹²

Frente a lo anterior, vale traer a esta reflexión lo apuntado por Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura* (2011), donde advierte sobre las implicaciones políticas de la “dialéctica del culturalismo”¹³ por sus peligros fundamentalistas

¹¹ Carlos García Miranda, en “Una lectura crítica de *De la conquista a la independencia* de Mariano Picón-Salas”, analiza el Barroco colonial que para Picón-Salas alimentó la conciencia criolla, y cuya reacción derivaría en los procesos independentistas del siglo XIX, es decir, que lo que García Miranda explora en su trabajo es el modo como Picón-Salas organiza el material cultural de manera hipotética para explicar la génesis del impulso independentista, que no se redujo a un evento bélico geopolítico sino que tuvo un origen humanista, artístico y filosófico.

¹² Algunas de las fuentes que nos muestran los procesos de escritura y re-escritura del ensayismo en Picón-Salas, su oscilación en la palabra y en los argumentos, las constituyen sus tentativas ensayísticas presentes en sus aportes y participación intelectual en proyectos editoriales y publicaciones periódicas tales como las revistas *Atenea*, *Claridad* e *Índice*. En todas ellas, pero particularmente en sus colaboraciones en *Atenea* (entre los años 1926 a 1936), encontramos los borradores de lo que finalmente fue su *De la Conquista a la Independencia*; allí podemos observar cómo su escritura pasa de una pretensión objetivista situada en el plano enciclopédico del dato al gesto interpretativo/asociativo de un punto de vista americanista crítico. En la revista *Índice*, por su parte, leemos al ensayista y polemista militante, más consagrado a una escritura programática de orden y organización colectiva que adopta la voz de una generación vinculada a los proyectos educativos y sociales. Esta reflexión la desarrollé de manera más amplia en el ensayo “Las publicaciones periódicas y la formación del intelectual: el caso de Mariano Picón Salas en Chile” y en el artículo titulado “Revista *Índice*: Proyecto intelectual y polémico de los años 30 en Chile”.

¹³ Alejandro Grimson, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011, p. 53.

y esencialistas. La equiparación de la idea de cultura a la de identidad invirtió el deseo de comprensión y cosificó la cultura concibiéndola como un “todo compacto y territorializado”.¹⁴ El nudo gordiano volvía a apretarse por lo que la labor para el pensamiento crítico hispanoamericano ahora se orientaría a demostrar de qué manera la vida social se constituía en agente de construcción y reacción cultural.

La manifestación más elocuente de este giro culturalista en el ensayismo de Picón-Salas puede resumirse en la acogida que le da al “útil neologismo” de “don Fernando Ortiz”: “la transculturación”. El venezolano considera este “nuevo concepto” para mostrar la dificultad que reside en asumir que las formas españolas se habrían podido encontrar y asumir armónicamente con las formas americanas de sociedad, arte y pensamiento:

Desde tan tempranos días se plantea allí el que todavía parece permanente y no resuelto enigma de la cultura hispanoamericana, o sea el de la imitación y trasplante de las formas más elaboradas de Europa en que siempre se esmerará una clase culta pero un poco ausente de la realidad patética de la tierra, y la intuición que despunta en algunos frailes y misioneros extraordinarios [...] de que hay que llegar al alma de la masa indígena por otros medios que el del exclusivo pensamiento europeo, mejorando las propias industrias y oficios de los naturales, ahondando en sus idiomas, ayudándolos a su expresión personal.¹⁵

Con el reconocimiento de diversas formas de expresión, la lectura de Picón-Salas enfrentó la problemática de ampliar el concepto de cultura hispanoamericana. Cultura como encuentro conflictivo de tiempos y reacción heterogénea, en la que España ya no podría ser la portadora de un cúmulo de

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵ Mariano Picón-Salas, *De la conquista a la independencia* [1944], Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 53.

saberes europeos homogéneos, sino que ésta al experimentar el traslado, también tendría la experiencia del cambio. Hay en el discurso de Picón-Salas una resistencia a considerar el orbe hispanoamericano como un mero receptor; la crisis y la decadencia de España al “mantenerse como “reino de Dios”¹⁶ influiría en la experiencia histórica hispanoamericana, pero sobre todo iniciaría el proceso de cambio en el pensamiento modernizador en relación con la visión del hombre que España habría de consolidar. A la historia como experiencia y no solo como relato le añade Picón-Salas la apertura del concepto de *cultura*, que comienza a operar dentro de su trabajo crítico, adquirirá paulatinamente un carácter abarcador y plurisémico, pues se constituye como valor estructurante de las prácticas y lenguajes simbólicos que comprende.¹⁷

CIERRE: EL ENSAYO COMO MÁSCARA DE GASES

En síntesis, Picón-Salas proponía escapar a la especulación metafísica que ponía a la “Cultura” (con mayúscula) como producto exclusivo de las sociedades que habían abrazado los procesos de civilización occidental. La superación de esta

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ Según Reinhart Koselleck, “Cada concepto depende de una palabra; pero cada palabra no es un concepto social y político. Los conceptos sociales y políticos contienen una concreta pretensión de generalidad y son siempre polisémicos, y contienen ambas cosas no solo como simples palabras para la ciencia de la historia [...]. Un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, solo está dado y se hace experimentable por el proceso”. Véase Reinhart Koselleck, “Historia conceptual e historia social”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 116-117. De modo que el “concepto”, desde esta perspectiva histórico-metodológica, es una abstracción lingüística que plasma diversas experiencias en su expresión, y conserva la historia de esas experiencias en su disposición lingüística (en su significado y en su uso a través del tiempo), lo que le permite ser leído diacrónicamente como un grabado de experiencias, conservaciones, cambios y movimientos.

idea tomó mucho más tiempo del que se podría suponer, pues quienes habían entrado al proyecto culturalista —los intelectuales profesionalizados—, habían sido quienes, por formación o aspiración, deseaban incorporar los ideales de la modernización a los proyectos de la inteligencia americana. Pero dichos ideales no supusieron adoptar —sin filtro crítico— la idea de progreso, sobre todo cuando este recayó en la perspectiva material, externa de imitación de lo ajeno. La cultura, en esta línea de escritura ensayística, supuso la búsqueda del destino plural y la insatisfacción manifiesta ante el propio presente, por lo tanto historia y ensayo se encontraron de modo desapacible, dando paso a la explosión de subjetividad que precisaba el enfrentamiento con la catástrofe.

La escritura del ensayo se le ofreció a Mariano Picón-Salas a manera de máscara de gases: fue el dispositivo que permitió al sujeto —en su soledad e individualidad— resguardarse de su tóxico presente; en tanto careta plástica, objeto extraño, le permitió presenciar la experiencia histórica ajena como una amenaza siempre latente del propio exterminio, pero también —y acá reside la esperanza utópica del venezolano— la máscara le otorgó la posibilidad del aire nuevo, de la convocatoria de futuro sobre el que descansa el anhelo intelectual de servir, mediante el testimonio vivo de que el sujeto puede aprender a confiar en los plenos poderes de la cultura: su respuesta crítica y patrimonio de lo humano.

BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, PETER, *¿Qué es la historia cultural?* (2004), trad. de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2006.
- CHESTERTON, G. K., “Sobre el ensayo”, en *Ensayos* (1933), pról. de Hilaire Belloc, México, Editorial Porrúa, 1997.

- FLORES, LUIS, Reseña a *La historia de la cultura en la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña, *Thesaurus*, t. IV, núm. 1 (1948), pp. 192-195.
- FOUCAULT, MICHEL, *La arqueología del saber* (1969), trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.
- _____, *Las palabras y las cosas* (1966), trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.
- GARCÍA MIRANDA, CARLOS, “Una lectura crítica de *De la conquista a la independencia* de Mariano Picón-Salas”, *Letras* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), vol. 77, núm. 111-112 (2006), 175-187.
- GIORDANO, ALBERTO, ed., *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2015.
- GRIMSON, ALEJANDRO, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, “Ensayo e historia en Mariano Picón-Salas” (1986), en *El intelectual y la historia*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2011.
- KOSELLECK, REINHART, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (2006), trad. de Luis Fernández Torres, Madrid, Editorial Trotta, 2012.
- _____, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993.
- PARRA, CLARA MARÍA, “El ensayo hispanoamericano: subjetividad discursiva y participación intelectual”, *Revista Armas y Letras* (UANL, Monterrey), núm. 74, enero-junio (2011), pp. 46-53.
- _____, “Revista *Índice*: proyecto intelectual y político de los años 30 en Chile”, *Taller de letras*, núm. 58 (2016), pp. 47-60.

- _____, “Las publicaciones periódicas y la formación del intelectual: el caso de Mariano Picón-Salas en Chile”, en *Prensa, literatura y cultura*, Lima, CELACP, 2016, pp. 287-308.
- PICÓN-SALAS, MARIANO, *Intuición de Chile y otros ensayos*, Santiago, Editorial Ercilla, 1935.
- _____, *Europa-América. Preguntas a la esfinge de la cultura*, México, Cuadernos Americanos, 1947.
- _____, *Crisis, cambio y tradición (Ensayos sobre la forma de nuestra cultura)*, Caracas-Madrid, Ediciones Edime, 1955.
- _____, *Los malos salvajes. Civilización y política contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962.
- _____, *De la conquista a la independencia* (1944), Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- PINEDO, JAVIER, “El asilo contra la opresión’. Pensadores iberoamericanos en Chile 1930-1940: exilios, conceptos y visiones del país”, *Taller de Letras*, núm. 56 (2015), pp. 67-87.
- WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.

ERNESTO CHE GUEVARA,
DE LA POLÉMICA DE LA CULTURA
AL HOMBRE NUEVO

José Arreola

El presente texto es una aproximación a las polémicas culturales surgidas en Cuba tras el triunfo revolucionario del Ejército Rebelde en 1959. Durante la década de 1960 los debates sobre el arte y la cultura, así como sobre el compromiso de artistas e intelectuales latinoamericanos en la construcción de una sociedad distinta al capitalismo, encontraron en la Isla un espacio privilegiado que influyó en la agenda de discusión dentro del campo intelectual latinoamericano. A la luz de tales inquietudes e inserto en dichas redes de debate se propone una nueva interpretación de *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), el más conocido de los ensayos de Ernesto Guevara, que se convirtió en un texto ampliamente discutido en su momento.

ENTRE LA POLÉMICA DE LA CULTURA
Y LA CULTURA DE LA POLÉMICA

En 1961, ya declarado el carácter socialista de Cuba, el discurso de Fidel Castro conocido como *Palabras a los intelectuales* prefiguró en líneas generales la política cultural de la joven Revolución estableciendo que los artistas “revo-

lucionarios o no revolucionarios” tenían todo el derecho a expresarse como lo desearan, y señaló que “Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese *en la forma* en la que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar”.¹ El hecho de establecer la libertad de expresión como el sustrato en el que se funda la actividad artística supuso la existencia de distintas concepciones en la manera de entender la cultura, pero no fue sino en 1963 cuando el debate se mostró mucho más abiertamente, iniciándose así una contienda intelectual al respecto.

Las *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*, texto pionero en la batalla intelectual publicado en agosto de 1963, pusieron sobre la mesa la polémica central al señalar que “La promoción del desarrollo de la cultura constituye un *derecho y un deber* del Partido y el Gobierno”, en la que la labor artística era “una lucha de ideas y tendencias estéticas” y la cultura no podía reducirse a una etiqueta “burguesa” o “proletaria” sino que tenía un carácter “universal”.² Para respaldar su planteamiento, los cineastas recurrieron a formulaciones de Lenin y Engels e inmediatamente anotaron que el arte “es un *reflejo de la realidad* y, al mismo tiempo, *una realidad objetiva*. Como tal, actúa sobre sí mismo y es, *en primera instancia*, un *determinante esencial* de su pro-

¹ Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>, consultado el 19 de enero de 2016, las cursivas son mías.

² Véase “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos”, en *Polémicas culturales de los 60*, sel. y pról. de Graziella Pogolotti, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, pp. 17-18, las cursivas son de los autores. El texto está firmado por Octavio Cortázar, José de la Colina, Tomás Gutiérrez Alea, Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Óscar Valdez, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberé Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henríquez, Pastor Vega, Sara Gómez, Mario Trejo, José Massip, Julio García Espinosa, Roberto Fandiño, Idelfonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel, Nicolás M. Guillén y Fermín Borges.

pio desarrollo”.³ Con esas palabras, no era difícil imaginar hacia qué escuela artística dirigieron sus críticas, especialmente en lo que respecta a la concepción del arte como una “realidad objetiva” y apuntalando la idea de la cultura “universal” antes que cualquier etiqueta que la encasillara. Desde luego, las respuestas a las ideas expresadas por los cineastas no se hicieron esperar.

Edith García Buchaca, militante del Partido Socialista Popular y por entonces Viceministra de Cultura, escribió un artículo titulado *Consideraciones sobre un manifiesto*. En su texto puso en tela de juicio la afirmación de que el desarrollo de la cultura representara solamente “un derecho y un deber” del gobierno y el Partido, pues dentro de una sociedad socialista éstos también debían “orientarla y dirigirla en consecuencia con los fines que la misma se propone”. Como los cineastas, respaldó sus argumentos con largas citas de Engels, con el fin de concluir que en la lucha por la construcción del socialismo, y en confrontación ideológica con el imperialismo norteamericano, “se impone el rechazo de cuanto, bajo las *formas más sutiles y aparentemente inofensivas*, pueda tender a minar la confianza y seguridad del cubano en su presente y el futuro de la humanidad”. Para García Buchaca la cultura debía ser el retrato de la nueva Cuba, manteniendo una “actitud crítica” hacia el pasado pero sin permitir “una actitud *ecléctica ante lo que nos llega de fuera* o se manifiesta como expresión nacional”.⁴ Desde su perspectiva, y contrariamente a lo expresado por los cineastas, la obra de arte no era una realidad en sí misma sino el reflejo de la realidad histórica y social. El objetivo principal de toda expresión artística debía ser el fortalecimiento del proyecto revolucionario sin permitir una “actitud

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Edith García Buchaca, en *ibid.*, p. 34, las cursivas son mías.

ecléctica” que con “formas sutiles” debilitara la construcción del socialismo cubano.

Resulta necesario señalar algunos aspectos relevantes de ambos textos. De inicio, la posibilidad del debate amplio. Existió una preocupación genuina por dirimir ideológicamente una discusión que afectaría el rumbo de la sociedad socialista en construcción. Graziella Pogolotti anotó sobre el tema que “la idea del socialismo implicaba una alta valoración de la cultura que incluía la creación artística y la desbordaba al considerarse un proceso consciente de construcción histórica dirigido al crecimiento humano como propósito final”.⁵ En ese contexto se edificó una cultura de la polémica como política revolucionaria, considerando al campo intelectual y artístico como integrantes fundamentales en el proceso cubano. Asimismo, no se discutió sólo sobre el peso y el papel que tendrían la cultura y la producción artística en sus diferentes manifestaciones, sino también sobre la actuación que el Estado revolucionario desempeñaría al respecto: o bien como promotor del desarrollo cultural, o como orientador y director de éste. En otras palabras, la polémica situó al Estado en relación con el artista y el intelectual, y a éstos con su quehacer *dentro* de la construcción de una sociedad nueva. No es un detalle menor; era el tópico que, ya en ese momento, constituyó el debate de época: el compromiso del artista y del intelectual en un proceso revolucionario que cambió radicalmente las condiciones sociales en Cuba, cuya influencia en América Latina era insoslayable. Como señaló Claudia Gilman, “La importancia política concedida al intelectual y a sus producciones específicas (especialmente la literatura) estuvo acompañada de una interrogación perma-

⁵ Graziella Pogolotti, “Los polémicos sesenta”, en *ibid.*, p. xix.

nente sobre su valor o disvalor social y por la intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario”.⁶

Por esa razón es relevante que las conclusiones de los cineastas, así como el artículo de García Buchaca, buscaran respaldo en los clásicos marxistas, encontrando en ellos el núcleo legitimador de sus argumentos. En otras palabras, el debate ideológico se concentró en lecturas diferentes del marxismo y, por ende, del modo de entender el arte en la edificación de una sociedad socialista. Por un lado, el documento de los cineastas buscó dejar en claro que el campo intelectual y artístico, como bien ha señalado Pierre Bourdieu, tenían una autonomía relativa del campo político y la dirigencia revolucionaria, pero además que el Estado era, antes que orientador o director, promotor del desarrollo cultural. Por otro lado, la visión de García Buchaca confería al Estado no sólo la capacidad de promoción de la cultura sino el derecho de orientarla y dirigirla, según los fines necesarios para la defensa del socialismo. Además, en aras de ese proyecto socialista, podría rechazar aquello que hiciera minar la confianza del pueblo cubano “en el presente” y el futuro o, en otras palabras, aquellas manifestaciones artísticas que no estuvieran orientadas y dirigidas en correspondencia con los lineamientos estatales.

El debate iniciado en agosto de 1963 tuvo varias aristas y se extendió hasta septiembre de 1966. En él participaron distintas personalidades de la intelectualidad cubana. Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Blas Roca y Jesús Orta Ruiz, *El indio Naborí*, conformarían, *grosso modo*, un bloque que enarboló la idea del arte como un medio para mostrar el cambio suscitado en el país, donde la actividad literaria tendría la misión de educar a la población cubana, supereditando la superestructura, en términos marxistas, al desa-

⁶ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003, p. 29.

rollo estructural de la sociedad socialista. Por otra parte, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, Jesús Díaz, Ambrosio Fornet y Jorge Fraga defendieron la autonomía artística, argumentando que la “orientación y dirección” cultural desde el Estado representaría una muestra de dogmatismo y un empobrecimiento artístico e intelectual.

No hubo duda de cuáles eran los polos de la discusión, pero existió un debate especialmente rico acerca de la producción novelística de la Revolución que tuvo como actores principales a José Antonio Portuondo y Ambrosio Fornet. Portuondo fue el encargado de abrir la partida, asegurando que en el poco tiempo de vida revolucionaria, “la obra maestra está todavía caliente en la Sierra y en Girón, en las granjas del pueblo y en la campaña alfabetizadora”. Desde su punto de vista, los escritores cubanos, dada la actividad política, no tuvieron, hasta ese momento, tiempo de “ir dejando testimonio” de lo que ellos mismos construían, aunque señaló a José Soler Puig, escritor nacido en Santiago de Cuba, como “el representante más logrado” de la naciente novela revolucionaria. Para Portuondo, *El derrumbe* (1964) de Soler Puig tuvo la virtud de rebelarse “contra lo podrido y esnob que aún perdura en algunos predios capitalinos”. Dicha obra era “la novela del derrumbe, del deshacerse de la burguesía ante el avance de la Revolución socialista”; se trató de una novela “conclusa, cerrada, en la que los sucesos marchan rectos hacia un final que encierra una profunda justicia poética”. Además, “La vida nueva se ve emerger, como la carne fresca que vence la podredumbre de la gangrena, de modo indetenible, imponiéndose a la ruina, al derrumbe de la burguesía”. En cuanto al lenguaje y la estructura novelística, apuntó que los personajes y acontecimientos fueron directamente “extraídos” de la realidad, casi sin intervención de lo fantástico y que asimismo la narración representó el testimonio fiel del “derrumbe” de la burguesía santiaguera. A decir de Portuondo, Soler Puig “asegura a sus

obras un intenso realismo” que constituyó el mayor valor en un momento excepcional en el que “no puede haber arte que supere la intensidad de la vida revolucionaria y, por ende, su extraordinaria calidad estética”. Portuondo señaló también que la revolución era más genuina en el campo cubano dado que La Habana “guarda rincones maleados de falsa imitación de lo foráneo burgués, embriagada de surrealismo y de vanguardia, de formalismo hueco y de coquetería esnob”.⁷ El texto fue revelador, porque mostró cuáles podían ser los temas posibles a tratar y los parámetros artísticos para considerar a una novela “revolucionaria”, en la cual se retratará “el avance socialista” y el “derrumbe” de la burguesía. Sugirió contenidos y formas, donde los primeros deberían reflejar el presente revolucionario con la misma intensidad que lo vivido en “la Sierra y Girón”, pero alejándose de las formas “podridas” instaladas en los círculos ciudadanos. Asimismo, separó al “campo” y La Habana en donde los grupos literarios vivían bajo la influencia de lo “surrealista” y “coquetería esnob”, alejados del carácter genuino representado en el campo. La narración de Soler, según Portuondo, merecía reconocimiento por estar más ligada al “testimonio” y ocuparse poco de la “fantasía”.

Ambrosio Fonet respondió al artículo de Portuondo en *De provinciano a provinciano*. Objetó al crítico santiaguero su inclinación “a sugerir temas”, pero reconoció que había una “impaciencia” por que se escribiera “la gran novela de la revolución”. Sin embargo, desde su punto de vista, esa frase podía significar solamente un invento de los críticos literarios “para no detenerse a analizar seriamente las novelas que van apareciendo”. En ese sentido, bastaba con el tema ligado al presente revolucionario para considerar el alto valor estético de dicha producción, dejando de lado el análisis

⁷ José Antonio Portuondo, “José Soler Puig y la novela de la Revolución cubana”, en Graziella Pogolotti, ed., *op. cit.*, pp. 250-259.

“serio” de la obra artística en sí misma. Fornet confrontó la sugerencia de Portuondo sobre una literatura “regionalista”, del “campo”, pues desde su percepción ese “provincianismo” debía abandonarse porque, como modelo literario, asfixiaba a los jóvenes escritores. Finalmente, en cuanto a la apreciación de la influencia de la vanguardia y el surrealismo, nadie podía dejar de lado “a los grandes”, pero no valía la pena “ponerles etiquetas” más bien tenían que “apropiárselos”.⁸ No debe perderse de vista, en ese sentido, el peso de autores latinoamericanos que ya descollaban en la narrativa y que, en más de una ocasión, fueron considerados “esnobs” o simples repetidores de modelos “vanguardistas”, como era el caso de Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, entre otros. El artículo de Fornet, más que referirse a la novela de Soler Puig —autor al que considera lejano tanto de “los diletantes y esnobistas” como del provincianismo—, puso énfasis en el papel que Portuondo cumplía como crítico literario y centró su argumentación en la rapidez y juicios generales con los que se evaluaron las novelas hasta entonces escritas. Desde su perspectiva, las formas y las temáticas elegidas por los escritores no podían sugerirse, como no se podía sugerir la forma en la que se abordaban. Por eso era necesario “apropiarse” de los grandes autores, aprender de ellos, pero sobre todo ofrecer mayores facilidades para la creación artística que permitieran, aunque no de manera inmediata, el nacimiento de la “gran novela” de la Revolución.

Lo interesante de la polémica, que luego continuó en sendos artículos, estuvo en las concepciones que se enfrentaron en cuanto al papel del creador dentro de la Revolución. Para Portuondo, la creación literaria tenía que concebirse en función de un presente revolucionario capaz de rechazar toda forma artística “esnob” que pudiera minar la fe del pueblo cubano. Cuando Fornet contestó los planteamientos

⁸ Ambrosio Fornet, “De provinciano a provinciano”, en *ibid.*, pp. 260-269.

de Portuondo, no sólo puso en duda la serie de parámetros sugeridos por el reconocido crítico literario, sino que dio en el meollo del problema ya que sus criterios, más que de carácter artístico, tenían un fuerte sesgo político. De ahí que para Fonet el análisis de Portuondo careciera de seriedad y profundidad en su juicio al respecto de las novelas hasta entonces producidas.⁹

El debate no quedó zanjado, pero se presentaron los argumentos centrales de dos visiones estéticas que alcanzaron un alto grado de confrontación en la década siguiente, en el periodo que el propio Ambrosio Fonet denominó “el quinquenio gris”.¹⁰

EL POLÉMICO GUEVARA

María Rosa Oliver narró que al entrevistar a Ernesto Guevara en 1964, el “joven jefe” le comentó lo malas que solían ser “las novelas con temas de la naciente Revolución”, a las que consideraba “falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados”.¹¹ Actualmente, la valoración puede parecer solamente mordaz y sarcástica, muy propia del humor que distinguió al Che, pero representó una toma de posición en un debate complejo que merece observarse con detenimiento.

En primer lugar, mostraba al “joven jefe” como el lector atento que siguió la producción literaria de la Revolución,

⁹ Para un seguimiento sobre las novelas publicadas en Cuba durante la década de 1960, es una buena guía el trabajo de Armando Pereira, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, México, IIF-UNAM, 1995.

¹⁰ Una referencia fundamental al respecto es el análisis efectuado por Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*, México, FLACSO-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

¹¹ María Rosa Oliver, “Solamente un testimonio” (1967), Casa de las Américas (La Habana), núm. 206 (1997), pp. 95-98, disponible en <http://www.che80.co.cu/testimonios.html#01>, consultado el 18 de diciembre de 2015.

hablando con conocimiento de causa y basado en el gusto literario que desarrolló desde muy pequeño.¹² Asimismo, su opinión se encontró inmersa en la polémica descrita líneas arriba y se relacionaba directamente con su visión sobre el quehacer artístico e intelectual en ese periodo de la Revolución cubana. Cuando el Che señaló la “errada tendencia didáctica” de la producción novelística, puso en cuestionamiento una forma de concebir la literatura cuyo sustento teórico fue desarrollado por un sector de la intelectualidad cubana muy cercano a la escuela del realismo socialista y fue, al mismo tiempo, un posicionamiento que lo agrupó con el otro sector del debate.

En un nivel, se trató de una postura que privilegió, por encima del contenido de las novelas, la forma en la que éstas abordaban sus temáticas, pero existió otro nivel de mayor alcance: una visión de lo que podía ser la propia Revolución. No bastaba con fórmulas que resultaran “falsas” o “estereotipadas”, como se consideraba podía suceder en el caso de la novelística, sino que era necesaria la creación artística que correspondiera con el sentido vital, novedoso y problemático del proceso revolucionario.

La “errada tendencia didáctica” no se manifestaba sólo en las discusiones referentes al campo artístico e intelectual, sino también en las discusiones teóricas acerca del socialismo. Por eso el juicio del Che no era aislado ni mucho menos trivial: tuvo correspondencia con una generación de intelectuales y artistas cubanos que apostaron por la independencia de su campo, la libertad de creación dentro del proceso revolucionario y la construcción de un pensamiento propio. Estos aspectos coinciden con los argumentos de Ambrosio

¹² Acerca del papel del Che como lector, ofrecen una rica y amplia visión las biografías escritas por Jon Lee Anderson, *Che Guevara. Una vida revolucionaria*, Barcelona, Emecé Editores, 1997; Paco Ignacio Taibo II, *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (edición definitiva), México, Editorial Planeta, 2007 y Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Fornet y expresan sobre todo una línea de continuidad con el pensamiento de Guevara y los debates en los que fue un actor central.

En ese sentido, es provechoso subrayar que el Che, desde los albores del triunfo revolucionario y a la par de su actividad como miembro del gobierno, realizó una importante labor intelectual en diferentes aspectos. Para él, la Revolución cubana no fue solamente fruto de la acción política, sino un acontecimiento cuyo sustrato era también ideológico y que permitió refrescar la discusión en torno a la estrategia revolucionaria en América Latina. En 1960, en una carta dirigida a su compatriota Ernesto Sábato, al hablar de *La guerra de guerrillas* que puede considerarse el ensayo inaugural de la teoría revolucionaria cubana, Guevara expresó que el proceso cubano era “la más genuina creación de la improvisación”, aunque debido a la velocidad de su desarrollo “la teoría va caminando muy lentamente”; sin embargo exponía con el mayor rigor posible “a un pensador” que los revolucionarios en el poder también eran “pensadores”.¹³ Buscando sistematizar teóricamente el accionar revolucionario, no sólo pretendía mostrarse como “pensador” ante Sábato, sino demostrar que la Revolución cimbró en lo más hondo diversas categorías del pensamiento de izquierda en Latinoamérica; por eso existía igualmente una revolución intelectual en ciernes, aunque ésta se desarrollara de manera más lenta. Para el Che esa obra genuina de “la improvisación” contenía ideas, planteamientos intelectuales, novedades teóricas que merecían ser sistematizadas, pensadas, y discutidas dentro y fuera de Cuba.

Hay otro aspecto que la carta misma hizo evidente: se trata de la forma en la que Guevara intervino en el campo intelectual, generando un amplio abanico de interlocutores.

¹³ Ernesto Guevara, “Carta a Ernesto Sábato”, en Claudia Korol, *El Che y los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Dialéctica, 1988, pp. 111-115.

No es gratuito que, como lo hizo también con León Felipe, invitara a la polémica y propusiera el intercambio de ideas con diversos intelectuales; con ello construyó una red de suma importancia para la batalla ideológica ante el gobierno norteamericano, buscando, además, fortalecer su punto de vista ante el realismo soviético. Por eso, la cercanía con Jorge Ricardo Masetti, Carlos María Gutiérrez, los encuentros con Jean-Paul Sartre, su relación con Régis Debray, así como las entrevistas con María Rosa Oliver y Eduardo Galeano, representaron una estrategia intelectual que daba eco a sus planteamientos.¹⁴

El debate en el que se vio inmerso tuvo especial efervescencia entre 1963 y 1964 —y es dentro de ese contexto en el que deben enmarcarse sus opiniones sobre la producción novelística— al postular el Sistema Presupuestario de Financiamiento, cuyos principales adversarios fueron Carlos Rafael Rodríguez en Cuba y Charles Bettelheim en el plano internacional. Conocido como “el gran debate económico”; éste contenía en el fondo dos concepciones sobre el socialismo que, si bien se plantearon en las discusiones del campo artístico, en el terreno económico expresaron con mayor aspereza las contradicciones internas del proceso socialista cubano y sus apuestas de horizonte.

Para el Che, el socialismo no era sólo un fenómeno económico en el que bastaba con que los medios de producción fuesen tomados por los obreros, sino que debía ser un proceso consciente de transformación y liberación del ser humano. Según Orlando Borrego, para Guevara “no se trataba solamente de obtener bienes materiales en abundancia

¹⁴ La creación de Prensa Latina, el órgano de información que buscaba contrarrestar la campaña internacional emprendida por el gobierno de Estados Unidos contra la Revolución cubana, es parte de esa táctica delineada por el Che. Masetti será el primer coordinador de la agencia de noticias en la que participarán también Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Rodolfo Walsh, Plinio Apuleyo Mendoza, entre otros.

e incluso con la calidad y eficiencia requeridas”. Continúa el autor:

Si bien eso resultaba importante y por lo demás obvio en el nuevo sistema de producción, *lo decisivo era la obtención de una calidad humana distinta, la actuación consciente del individuo capaz de erradicar el egoísmo personal para dar cabida a un enfoque más solidario de la vida, anteponiendo el interés social al individual en su más amplia escala.*¹⁵

Por su parte, el punto de vista que sostuvieron Rodríguez y Bettelheim se basó en el camino seguido por la Unión Soviética, que centró su estrategia en la industrialización obtenida a través del estímulo material para los trabajadores. Además, afirmaron que las regulaciones económicas, y el salto al comunismo, dependían de las mejoras arrojadas por ese crecimiento industrial. Su argumentación no se alejó de los puntos rectores del materialismo histórico oficializado por la Unión Soviética en el que la ley del valor, como lo señaló también Alberto Mora, era la relación entre los escasos recursos disponibles y las crecientes necesidades del hombre. Esa postura, contraponiéndose a los planteos del Che, sostuvo la autogestión financiera de las empresas y el estímulo material como sus pilares.¹⁶

Esas fueron las dos líneas generales de la disputa. La primera llegó a ser calificada por sus adversarios de “voluntarista”, dado el peso que Guevara otorgó a la subjetividad, al estímulo moral y a construcción socialista como un acto de desarrollo consciente y continuo. La segunda suponía un arribo al comunismo a través de etapas de desarrollo en las

¹⁵ Orlando Borrego, *Che, el camino del fuego*, La Habana, Imagen Contemporánea, 2001, p. 48, las cursivas son mías.

¹⁶ Para un seguimiento a detalle de tales planteamientos véase Néstor Kohan, “El Che Guevara y la filosofía de la praxis”, *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.

que el Estado, a la usanza de la URSS, orientaría y definiría la política económica permitiendo, sin embargo, una autogestión financiera a las empresas cuya meta debía ser la industrialización. De esa forma, serían suficientes el estímulo material y una repartición justa de la riqueza para construir una sociedad nueva.

Este esbozo de la polémica permite observar algunos elementos fundamentales en los que el Che puso especial atención, principalmente al considerar el socialismo como un acto de conciencia antes que un fenómeno mayormente económico. Teniendo a la Unión Soviética como referente, el Che advirtió los peligros encarnados en el impulso a la autonomía financiera de las empresas y los estímulos materiales que no rompían con el marco capitalista y, más que una alternativa, permitían la prevalencia de la mercancía como la célula de desarrollo. En ese aspecto, el trabajo continuaría concibiéndose como una obligación individual forzosa para obtener mayor estímulo económico, sin que existiera diferencia alguna con los preceptos capitalistas.

Cuando Guevara hacía hincapié en la conciencia del ser humano, construida teórica y praxiológicamente en la brecha cotidiana, señalaba lo que a su entender era el problema central del capitalismo: la enajenación del ser humano, su sujeción a la mercancía, su no individualidad y, sobre todo, su no realización como ser humano libre. Con ello, a decir de Néstor Kohan, el Che se situó “en la discusión mundial sobre la filosofía del marxismo”, ligando los problemas de la cultura “con los de la conciencia”,¹⁷ convirtiéndose en un referente esencial en la polémica desarrollada en Cuba pero rebasando sus fronteras.

¹⁷ Néstor Kohan, *El sujeto y el poder*, edición ampliada, Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 2005, p. 43.

EL SOCIALISMO Y EL HOMBRE
EN CUBA EN EL DEBATE

El 12 de marzo de 1965 se publicó en *Marcha*, el influyente semanario cultural uruguayo, el texto que instaló definitivamente al Che en el campo intelectual latinoamericano: *El socialismo y el hombre en Cuba*. Teniendo como telón de fondo las polémicas sucintamente descritas líneas arriba, el ensayo del Che representó la construcción estético-literaria de su teoría política. Significó, asimismo, una invitación explícita a la discusión dentro del campo intelectual latinoamericano: el hecho de publicarlo primero en *Marcha*, y no en una revista cubana, sugería la búsqueda de un público más amplio que sólo el simpatizante del proceso cubano.

Guevara aprovechó la tribuna y el prestigio del que *Marcha* gozaba para contrarrestar, en sus palabras, las ideas “de los voceros capitalistas” especialmente aquella de “la abolición del individuo en aras del Estado”. Describió de manera breve lo que desde su perspectiva había influido en el proceso de transformación del ser humano en la Isla —la lucha en la Sierra Maestra, la invasión de Playa Girón, la declaración del carácter socialista de la Revolución, la crisis de los misiles, la reforma agraria y la campaña de alfabetización—, para luego señalar que el individuo tenía en “ese extraño y apasionante drama” un doble papel “como ser único y miembro de la comunidad”. Después anotó que Cuba estaba en una etapa “de transición” hacia el socialismo, no prevista por Carlos Marx. De ahí se desprendió la crítica al “escolasticismo que ha frenado el desarrollo de la filosofía marxista”.¹⁸

En pocas páginas, el Che confrontó tres polémicas: *a*) la que se refería a la sumisión del individuo por el Estado, que

¹⁸ Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, publicado originalmente en *Marcha* (Montevideo), el 12 de marzo de 1965, y reproducido en *Escritos y discursos*, tomo 8, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1977, p. 264.

a su vez tenía dos vertientes pues enfiló sus argumentos contra los “voceros” del capitalismo, pero también hacia las ideas socialistas que privilegiaron el peso del Estado antes que el del individuo en cuanto “ser único y miembro de la comunidad”; *b*) la que señalaba al “individuo” como el motor principal de la experiencia revolucionaria, y lo que a su vez significó que éste, por vez primera, gozara de esa individualidad, es decir que se construía como tal, como ser “único” a través de su actuar “en la comunidad”, traduciendo la experiencia de esa doble construcción en un hecho consciente; *c*) el conocimiento de la teoría marxista, que le permitió, de inicio, señalar la novedad de la Revolución cubana que vivía una etapa no contemplada por Marx y, al mismo tiempo, reprobar el “escolasticismo” que frenaba el pensamiento marxista. Ese gesto representó una fuerte provocación a quienes tomaron el materialismo dialéctico de la Unión Soviética como respaldo de sus argumentos: si Marx no había pensado esa etapa de transición era necesario, por tanto, teorizarla con herramientas propias.

Eran estos elementos los que le dieran la oportunidad de plantear su punto de vista sobre el arte en la construcción del socialismo, no sin antes puntualizar que históricamente el ser humano trató de “liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte”. A su entender, en el capitalismo los artistas que pretendían rebelarse “eran dominados por la maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados”. De tal manera, quienes respetaban “todas las leyes del juego” lograban obtener “todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas”.¹⁹ De sus notas vale la pena resaltar el papel liberador que confirió a “la cultura y el arte”, ya que ambos eran necesarios para terminar con la “enajenación” del ser humano. De igual for-

¹⁹ *Ibid.*, p. 265, las cursivas son mías.

ma, al describir el actuar de los intelectuales y artistas, que, respetando las leyes del capitalismo, “consiguen todos los honores”, puso en entredicho la concepción de la creación artística como un medio de evasión individual que, durante los primeros años de la Revolución, algunos creadores enarbolaron bajo la bandera de la “libertad” en abstracto. Es decir, el arte, la cultura, el trabajo eran componentes que deberían adquirir una resignificación en el socialismo, generando en todos los integrantes del “apasionante drama” una nueva concepción de la individualidad, una construcción de la subjetividad liberada de la alienación capitalista.

Sin embargo, Guevara no perdió de vista que, en aras de combatir la idea del arte como una “fuga”, en la Unión Soviética hubo “un dogmatismo exagerado”. A su entender, la cultura general “se convirtió casi en un tabú”, proclamándose como “una representación formalmente exacta de la naturaleza”, para reducirla a una forma mecánica “*de la sociedad que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones*”.²⁰ En ese sentido, tanto el intento de fuga individual que se pregonaba en el capitalismo, como la reducción de la creación artística a una reproducción “mecánica de la naturaleza” sin problematización de por medio, amputaban el carácter liberador y desenajenante del arte. Por eso, a decir de Claudia Gilman, el Che se mostró en sintonía con el rechazo al “único modelo existente de cultura socialista”, sustentando así lo que la crítica argentina ha llamado “el mito de la transición”. Es decir, “auguraba la posibilidad de dejar atrás ideas y hábitos adquiridos de carácter burgués en el proceso que llevaría a la emergencia del hombre nuevo”.²¹

De ese modo, el Che conjugó dos elementos que, especialmente desde el materialismo dialéctico normado por la

²⁰ *Ibid.*, p. 266.

²¹ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 156.

URSS, pretendieran separarse por completo: la estructura económica socialista y el papel del arte en la construcción de un nuevo modelo alejado de preceptos mecánicos. La emergencia del hombre nuevo en cuanto categoría estética e intelectual resultó entonces una propuesta que logró rebasar el tópico del “compromiso” político de artistas e intelectuales, pues tanto la acción constructora del socialismo como el arte revolucionario significaban dos maneras de nombrar una subjetividad distinta a la que se arribaría en la acción consciente, posibilitando así la desalienación del ser humano.²²

Por supuesto, la categoría del “hombre nuevo” fue una reapropiación realizada por Guevara; no se trató, en estricto sentido, de una invención pero tuvo un efecto renovador y polémico.²³ Según Claudia Gilman, dicho efecto resultó inmediato, pues tanto artistas como intelectuales “desmenuzaron y citaron ampliamente este mensaje desde que fue publicado”.²⁴ El de *hombre nuevo* se convirtió en un con-

²² Fernando Martínez Heredia, *Las ideas y las batallas del Che*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales-Ruth Casa Editorial, 2010, p. 222.

²³ Sobre el concepto del “hombre nuevo” en la URSS y en la República Popular China, el artículo de Ángel Ferrero señala, incluso sin ser su objetivo central, las diferencias con los planteamientos del Che en los que se detiene poco. Sin embargo, su trabajo es un esfuerzo sintético y valioso que busca mostrar “la evolución del concepto en la tradición socialista”; véase “La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 33 (2012), disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/38510/37247>, consultado el 3 de diciembre de 2015.

²⁴ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 155. Es necesario anotar que existió una recepción un poco más tardía del concepto, tanto en la narrativa cubana como en diferentes lugares de América Latina. Novelas argentinas como *Los cuadernos de Praga* (1998) de Abel Posse y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) de Carlos Gamerro invocan la figura de Guevara para plantear desde distintos ángulos problemas en torno al hombre nuevo; asimismo, aunque centrada en última etapa guerrillera en Bolivia, destaca la novela *Los últimos días del Che* (2011) de Juan Ignacio Siles del Valle. Para el caso cubano, además del conocido cuento de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el*

cepto estético ligado completamente a la Revolución y a la construcción del socialismo que tuvo rápidamente repercusiones entre la familia intelectual latinoamericana, instalándose como una constante a problematizar, especialmente en la literatura. Roberto Fernández Retamar abordó la idea del hombre nuevo como una fase de transición en el poema *Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición*. El poema, publicado en julio de 1965, fue una suerte de homenaje para el texto del Che, pero además reflejó hasta qué punto el concepto se instaló dentro del debate de la política cultural. No por nada, en 1969, en la conocida polémica entre Julio Cortázar y Óscar Collazos, el escritor argentino dedicó todo un apartado a la literatura como parte del proceso de desarrollo histórico y social latinoamericano. El apartado referido lleva por título, nada más y nada menos, “El hombre de hoy y el hombre nuevo”.²⁵ Cortázar anotó que la Revolución era “en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra” porque desde su perspectiva “la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’

bombre nuevo (1979), es en *Las iniciales de la tierra* (1986), novela de Jesús Díaz, donde se presentan las complejidades de un militante revolucionario cubano que aspira a ser ese hombre nuevo. Más recientemente, Ivonne Sánchez Becerril ha realizado un seguimiento de los tópicos rescatados en diversos cuentos escritos en la Isla, véase “La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela”, disponible en www.academia.edu, 2011. De la misma autora consultarse “La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial”, *Cuadernos Americanos* (México), núm. 143 (2013), pp. 163-189. En México, Patricia Cabrera y Alba Estrada analizan la recepción del concepto en las novelas de la guerrilla mexicana en *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México (volumen I)*, México, CEIICH, UNAM, 2012. Para Bolivia, véase el seguimiento hecho por Juan Ignacio Siles, *El hombre nuevo*, disponible en www.ensayistas.org/critica/liberacion, 2003, consultado el 22 de diciembre de 2015.

²⁵ Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, en Óscar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 63-71.

revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela [...]”.²⁶ El planteamiento se encontró, indudablemente, en consonancia con lo estipulado por el Che, y fue el mismo Cortázar quien, años más tarde, en *Libro de Manuel* (1973) exploró al máximo la idea del arte y la revolución en el mismo plano de creación y sensibilidad intelectual.

Por lo anterior, el ensayo del Che se inscribe en la edificación de un pensamiento desde y para Latinoamérica; es una apuesta política, pero también un desafío en el aspecto intelectual y artístico. Sus planteamientos sirven de puente entre el debate político y el debate intelectual, conjugando dos preocupaciones en su propuesta de una nueva subjetividad del ser humano nacida con la acción política pero también con la creación artística. El *hombre nuevo*, como ser político, no puede nacer sin proyectar esa subjetividad en el quehacer artístico que es, al mismo tiempo, consecutor de la desalienación alcanzada en un ejercicio consciente. Para Guevara, el socialismo es un “fenómeno de conciencia y no solamente un fenómeno de producción”;²⁷ de modo tal que, alejándose del dogma soviético, propone un camino en el que la expresión artística, sin ataduras y en constante experimentación, es valorada como emanación vital del ser humano en la revolución social. Se trata, en suma, de situar en el mismo plano de igualdad al arte y al socialismo: el *hombre nuevo* es la conjugación de esa aspiración.

En última instancia, desde la perspectiva del Che, la revolución socialista tiene como objetivo central ver al hombre sin la enajenación a la que lo ha sumido el capitalismo, y

²⁶ *Ibid*, p. 73

²⁷ Citado en Carlos Tablada Pérez, *El pensamiento económico de Ernesto Che Guevara*, La Habana, Casa de las Américas, 1987, p. 54.

esa libertad no puede entenderse sin una nueva valoración del trabajo, del arte y del propio ser humano. De ahí que Guevara sea categórico en ese rubro: todos esos componentes deben ir encaminados a que el hombre alcance “la reapropiación de *su naturaleza* a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte”.²⁸ *El socialismo y el hombre en Cuba*, sin abandonar nunca la discusión sobre la estructura económica, pone en primer plano la subjetividad como un proceso consciente que deviene en transformación y liberación humana, permitiendo al individuo —como ser único y miembro de una comunidad— una apropiación de su ser, del que el capitalismo lo ha despojado. Al plantear que el trabajo y el arte, antes que obligación el primero e intento de fuga el segundo, son “emanación” del ser humano, el Che apuesta a la ruptura con el dogmatismo soviético que había condenado al socialismo a los estímulos materiales y a una actividad artística mecánica, sin contradicciones de ninguna índole.

Nadie menos que Adolfo Sánchez Vázquez calificó al ensayo del Che como una “pequeña obra del marxismo”, alejado de “una estética idealista” o “normativa, cerrada, supuestamente marxista”.²⁹ Por eso, cuando Guevara declara a María Rosa Oliver que “tras lo que dice Marx siento latir la misma palpitación que en Baudelaire”, expresa la íntima relación palpitante entre el pensamiento crítico, la revolución socialista y el arte en busca de “todo aquello que le dé un sentido nuevo a la vida humana”.³⁰

²⁸ Ernesto Guevara, *op. cit.*, p. 263, las cursivas son mías.

²⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, “El Che y el arte”, *De Marx al marxismo en América Latina*, México, Editorial Itaca, 1999, pp. 171-180.

³⁰ Citado en Orlando Borrego, *op. cit.*, p. 224.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, JON LEE, *Che Guevara. Una vida revolucionaria*, trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Emecé Editores, 1997.
- BORREGO, ORLANDO, *Che el camino del fuego*, La Habana, Imagen Contemporánea, 2001.
- CABRERA, PATRICIA y ALBA ESTRADA, *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México*, vol. I, México, CEIICH-UNAM, 2012.
- CASTRO, FIDEL, “Palabras a los intelectuales” (1961), disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- CORTÁZAR, JULIO, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, en Óscar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1970.
- DÍAZ, JESÚS, *Las iniciales de la tierra*, México, El juglar editores, 1989.
- FERRERO, ÁNGEL, “La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.33, 2012, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/38510/37247>
- GAMERRO, CARLOS, *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- GILMAN, CLAUDIA, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- GUEVARA, ERNESTO, “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Escritos y discursos*, t. 8, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1977.
- GUEVARA, ERNESTO, “Carta a Ernesto Sábato”, en Claudia Korol, *El Che y los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Dieléctica, 1988.

- KOHAN, NÉSTOR, *El sujeto y el poder*, edición ampliada, Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 2005.
- _____, “El Che Guevara y la filosofía de la praxis”, *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.
- MARTÍNEZ HEREDIA, FERNANDO, *Las ideas y las batallas del Che*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales-Ruth Casa Editorial, 2010.
- MARTÍNEZ PÉREZ, LILIANA, *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*, México, FLACSO-Miguel Ángel Porrúa, 2006
- OLIVER, MARÍA ROSA, “Solamente un testimonio” (1967), *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 206 (1997), pp. 95-98, disponible en <http://www.che80.co.cu/testimonios.html>.
- PAZ, SENEL, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era, 1991.
- POGOLOTTI, GRAZIELLA, ed., *Polémicas culturales de los 60*, sel. y pról. de Graziella Pogolotti, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.
- POSSE, ABEL, *Los cuadernos de Praga*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1998.
- SÁNCHEZ BECERRIL, “La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial”, en *Cuadernos Americanos* (México), núm. 143 (2013), pp. 163-189.
- _____, *La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela*, disponible en www.academia.edu, 2011.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO, “El Che y el arte”, en *De Marx al marxismo en América Latina*, México, Editorial Itaca, 1999.
- SILES DEL VALLE, JUAN IGNACIO, *El hombre nuevo*, disponible en www.ensayistas.org/critica/liberacion, 2003.
- _____, *Los últimos días del Che*, Barcelona, Debate, 2007.
- TABLADA PÉREZ, CARLOS, *El pensamiento económico de Ernesto Che Guevara* (primera edición), La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- TAIBO II, PACO IGNACIO, *Ernesto Guevara, también conocido como el Che*, México, Editorial Planeta, 2007.

REVUELTAS: LO REAL UNIVERSAL*

José Manuel Mateo

Cuando se habla del realismo en la novela enseguida se evoca el “decorado” de un espacio y la amplitud temporal de las acciones. Se piensa también en la acción descriptiva como estrategia dominante para trazar sociedades, pensamientos, convicciones y, por supuesto, personajes. Tales ideas no sólo proceden del patrimonio de la literatura escolarizada sino de escritores y críticos merecidamente célebres: Milan Kundera o Emir Rodríguez Monegal. Para el primero, “la novela posterior al siglo XVIII se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología”;¹ para el segundo, el realismo del siglo XIX oscureció “la obligación de todo novelista de presentar algo

* El presente trabajo retoma “Saber heredar” y “Revueltas: lo real universal”, capítulos inicial y final de *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México, Siglo XXI Editores, 2011. En esta oportunidad el esfuerzo se dirige a insistir en la vigencia del realismo en la literatura y a precisar el sentido construido por Revueltas para el término. Las adecuaciones y adiciones se llevaron a cabo gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), a través del proyecto “El ensayo en diálogo: ensayo, prosa de ideas, campo literario y discurso social. Hacia una lectura densa del ensayo”, bajo la responsabilidad técnica de la doctora Liliana Weinberg.

¹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, México, Vuelta, 1988, p. 20.

más que personajes individualizables, descripciones sociales o nacionales, ideas o creencias”.² Tanto Kundera como Rodríguez Monegal, con estas proposiciones, se preparan para señalar el tipo de ficción que traspone los límites del realismo. El uruguayo ve que el trabajo sobre la estructura, el lenguaje y el estilo constituye el remedio contra lo que llama realismo “documental”. El escritor checo encuentra que la novela del XIX dejó pasar la ocasión o no escuchó las “llamadas” del juego, del sueño, del pensamiento y del tiempo (colectivo e histórico). Cada quien propone una nómina para la novela que supera el realismo: Flaubert, Henry James y Conrad son los adelantados en Europa, mientras que Borges, junto con Asturias, Carpentier, Onetti, Rulfo, Sábato y Cortázar son los pioneros en América Latina (desde luego, ésta es la nómina del uruguayo). Kundera menciona a Laurence Sterne y Diderot como lejanos antecedentes para una evolución de la novela basada en la “levedad” del juego;³ Kafka fue quien lanzó la llamada del sueño; Musil y Broch la del pensamiento, y Aragon y Fuentes la del tiempo. Sin duda, las concepciones de ambos sobre el realismo son más complejas y amplias, pero cuando intentan resumirlas eligen lo que ya hemos dicho al principio y en función de tal base

² Emir Rodríguez Monegal, “La novela brasileña” (1966), en *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 238.

³ Añado por mi parte que en América Latina Joaquim Machado de Assis, o más bien su “difunto autor”, atendió pronto la llamada del juego en la línea de Sterne, si damos por buena la declaración que se encuentra en la nota inicial titulada “Al lector” con la que se abren las *Memórias póstumas de Brás Cubas*; ahí se dice lo siguiente a propósito de esta narración postrera: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, disponible en: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf>, consultado el 4 de noviembre de 2016; texto basado en Machado de Assis, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.

indican la nueva forma que supera a la novela realista. El argumento es redondo y por lo mismo rotundo. Sin embargo, tan pronto el realismo queda fuera de la ecuación narrativa, desde el exterior donde nos encontramos con él nos da por pensar que en esa expresión los términos que ocupan el sitio de los reactantes y los productos sólo en apariencia son distintos o inusitados, porque el realismo no es una fórmula descriptiva ni mucho menos una forma de *representación* de la realidad. El realismo entraña (necesariamente) el encuentro con lo real por las múltiples vías del juego, el sueño, el pensamiento, la experiencia vital del tiempo histórico y del espacio asumido como arquitectura de relaciones que se traducen en estructura, lenguaje y estilo. Es decir, cuando Milan Kundera o Emir Rodríguez Monegal asumían que pisaban un terreno limpio de secuelas realistas no hacían sino considerar lo narrativo en los términos en que José Revueltas escribía ficción y se explicaba lo propio del realismo.

Aunque elegidos arbitrariamente para mostrar cómo se ha concebido el realismo, *grosso modo*, la selección se afirma si recordamos que entre *La broma* y *Los errores* cabe encontrar al menos un punto de coincidencia entre argumento y sentido de la acción narrativa⁴ y que hacia 1966 Revueltas ya

⁴ Al ascender a un puesto dirigente, Ismael Cabrera, en *Los errores*, terminará por transfigurarse en un “inquisidor justo”, capaz de actuar en contra de sus camaradas “con suavidad, con ternura, con remordimiento”; y llegado el caso, piensa Jacobo Ponce, Ismael daría la orden de que lo fusilaran con ese mismo aire contrito. Véase José Revueltas, *Los errores* (1964), *Obras completas*, t. 6, México, Ediciones Era, 1979, p. 88. Una proposición narrativa similar se encuentra en *La broma*. El mismo Kundera se encarga de recordar que en esa novela “Ludvik ve a todos sus amigos y condiscípulos levantar la mano para votar, *con toda facilidad*, su expulsión de la universidad y hacer tambalear así su vida. Está seguro de que *hubieran sido capaces, en caso necesario, de mandarlo a la horca con la misma facilidad*. De ahí su definición del hombre: un ser capaz en cualquier situación de enviar a su prójimo a la muerte”, Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 41; las cursivas son mías. Kundera reconoce enseguida que la “experiencia antropológica” de Ludvik tiene sus antecedentes históricos en “el papel del Partido”

había escrito varios ensayos sobre problemas estéticos que habrían dialogado muy bien con la crítica del momento. Se afirma también por qué Rodríguez Monegal y Kundera no pueden evitar las rituales menciones despectivas en contra de lo que entienden como realismo socialista. Para el escritor checo la novela prácticamente dejó de existir o desapareció, en el “imperio del comunismo ruso”, puesto que los centenares y millares de novelas publicadas en ese ámbito ya no participaban de la “*sucesión de descubrimientos*” narrativos que “prolongan la conquista del ser”. Como no iluminaban “ninguna nueva parcela de la existencia” se limitaban a confirmar lo sabido, a divulgar la “Verdad totalitaria” que excluye la interrogación, la relatividad y la duda.⁵ Para Rodríguez Monegal no sólo las obras del comunismo imperial entraban en el cajón preparado para las formas muertas de la novela sino que todo el “realismo documental (o socialista, como también se le llama)”, decía él, estaba “liquidado”.⁶ No es mi intención defender a destiempo el victorianismo *proletario*, como llamó Revueltas en cierto punto a esta forma dudosa del realismo, sino observar cómo una denominación que combina concepto literario y doctrina llevó al autor de *Los errores* a pensar la escritura fuera de la representación y a concebir el realismo como método literario que genera las condiciones artísticas para colocar al escritor y a los lectores en el umbral de lo real.

Si hoy se revisa sin prejuicios el “Esquema sobre las cuestiones del materialismo dialéctico y la estética a propósito de

y en “las raíces políticas del terror”, sólo que a él, añade, no le interesó “la descripción de la Historia”. Desde luego, Revueltas tampoco realizó una descripción del cuadro histórico. Elaboró, como Kundera, una ficción con fines cognoscitivos.

⁵ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 20.

⁶ Emir Rodríguez Monegal “La novela brasileña” [1966], en *Obra selecta*, p. 238.

Los días terrenales” (fechado el 20 de julio de 1950),⁷ se verá que Revueltas, desde sus primeros intentos por abordar la estética, se opone a quienes, desde el oficialismo doctrinario, pretenden que la obra de arte “ofrezca una ‘solución’”; esto no es, dice, sino “un modo simplista de ver la misión del arte”. La sola proposición resulta insostenible porque si el arte tuviera a su cargo “dar soluciones sociales, políticas, religiosas, etcétera, a los conflictos sociales” carecerían de sentido todas la demás formas de acción y conocimiento, y los artistas derivarían en los “verdaderos y únicos dirigentes de la sociedad”, lo que, desde luego, es una simplificación que “se parece mucho a aquella que presupone que la filosofía es ‘la ciencia de las ciencias’”.⁸ En su “Esquema...”, Revueltas señala que el realismo es *socialista* cuando se apoya “en las ciencias sociales para aprehender la realidad”; de

⁷ El manuscrito lleva el título “Notas para una estética materialista” y está dirigido a los “estimados camaradas” Vicente Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez. En *Cuestionamientos e intenciones* se recogen también una entrevista, una carta y una aclaración de Revueltas a propósito de *Los días terrenales*. El escritor pasa de la defensa de su novela ante los ataques de la izquierda a la “firme conclusión” de que debe proceder a una “revisión radical y exhaustiva” de su obra; Pablo Neruda dijo, por ejemplo, que por las páginas del libro corría un “misticismo destructor”; véase José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, México, Ediciones Era, 1981, p. 330. Sin duda la decisión final fue producto de la reunión que sostuvo con Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez en “los primeros días de junio” de 1950. El “Esquema...” parece consignar así parte de la discusión que Revueltas sostuvo con ellos.

⁸ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, México, Ediciones Era, 1981, p. 38. Precisamente, Bloch (quien es citado por Revueltas en su “Esquema...”) dirá que “en la obra artística realista se ve que, en tanto que *obra de arte*, es otra cosa que una fuente de conocimientos históricos o de las ciencias naturales, y mucho menos una fuente de conocimiento racional-abstracto. A la obra artística realista le son propias las palabras preciosas que elevan sobre su situación actual lo caracterizado tan exactamente por ellas; le es propia sobre todo una fabulación... en el doble sentido de arti-ficio [así en el original], por virtud del cual lo inventado rellena los espacios vacíos en lo observado concretamente, redondeando la acción en arcos bien trazados”. Véase Ernst Bloch, *El principio esperanza 1*, 2ª ed., traducción de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2007, p. 257.

esta suerte, “la dialéctica estética, aplicada a la realidad contemporánea, no puede dar como resultado sino un realismo socialista”.⁹ Y esto es así porque la estética no puede aislarse ni hacer caso omiso de las otras formas del conocimiento, es decir, de las humanidades ni de las llamadas ciencias duras. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal también encuentra que “la creciente influencia del psicoanálisis y de la moderna antropología” contribuyeron a actualizar la novelística en América Latina,¹⁰ y lo dice pensando que así se coloca en las antípodas del realismo que censura. Si por un lado el oficialismo doctrinario asignaba una tarea extraestética a los escritores, aparentemente la crítica tomaba ese dictado como efectivo en todos los casos y se desentendía de analizar el problema particularmente. Revueltas, en cambio, observa que aceptar la denominación *realismo socialista* de ninguna manera equivale a consentir una tarea proselitista y doctrinaria y sí obliga a la estética a ser contemporánea de otras disciplinas y campos del conocimiento.

Si en un primer momento Revueltas vio en *lo socialista* del realismo la afinidad de la estética con otras formas del conocer, después, en 1957, con “El realismo en el arte”, publicado como folleto por cuenta del autor, asumirá que la acción cognoscitiva está del lado del realismo y que el adjetivo señala el ámbito ideológico o la matriz simbólica que potencia y hace legible dicha acción. Como “método”, el realismo es un “procedimiento que nos permite conocer la realidad *exacta, verdadera*, de los seres humanos, la sociedad en que viven y el mundo que los rodea”.¹¹ La realidad de la obra cumplirá las condiciones subrayadas si el escritor no se ha dejado llevar por la apariencia de las cosas ni por los testimonios inmediatos de los sentidos, pero sobre

⁹ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 39.

¹⁰ Emir Rodríguez Monegal, “La novela brasileña” [1966], en *Obra selecta*, p. 238.

¹¹ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 54. Las cursivas son mías.

todo si logra que la realidad literaria se confirme como algo que además de existir resulta *racional y necesario*; lo primero por estar en concordancia con principios que forman un estadio histórico del conocimiento, cuya estabilidad no por ser transitoria carece de valor absoluto, y lo segundo por demostrar su *ineluctabilidad* causal. El paso de una teoría de la física a otra ilustra ambas condiciones: cada una es o ha sido absoluta en sus respectivos terrenos, ha dejado de ser necesaria o lo sigue siendo bajo ciertas condiciones o bien abre paso a nuevos postulados. “De aquí que no sea una reducción simplista del problema —apunta Revueltas— afirmar que el realismo encuentra su objeto en lo real, que la materia de que se ocupa el realismo es la realidad”. Pero lo que interesa básica y fundamentalmente de ella —dirá— “es el propio hombre”, de modo que “la naturaleza, la sociedad y demás componentes de lo real estarán siempre y en todo caso referidos al hombre”.¹² Como método, el realismo es también crítico, “con lo que queremos decir —y aquí Revueltas emplea términos próximos a Lukács, pero también a Engels, Goethe y Bloch— que selecciona la realidad, discrimina aquella que es inútil a la obra de arte... busca lo típico en situaciones típicas, condensa el tiempo y el espacio, y en fin, transforma la cantidad de que se nutre en calidad que nutra a los espíritus”.¹³ Para cerrar su explicación y señalar

¹² *Ibid.*, p. 56-57.

¹³ *Ibid.*, p. 59. Todo realismo “auténtico e importante”, había escrito Lukács en 1938, persigue “la creación de tipos”; de ahí que deba buscar en las relaciones de los individuos y en las situaciones donde éstos actúan “rasgos duraderos tales que sean eficaces por largos periodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad, o más aún, de la humanidad entera”. Véase Georg Lukács, *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, México, FCE, 1966, p. 307. A propósito de este proceso de *condensación* del realismo señalado por Revueltas, Bloch refiere la forma en que Goethe “contrapone la concentración como realismo al mero naturalismo reproductor”, procedimiento mediante el cual surgirá una “naturaleza humanizada” a la vez que “más perfecta en sí misma”. Véase Ernst Bloch, *El principio esperanza 1*, p. 259. Enseguida observa que dicho estado de perfección no se

otra manera de entender lo socialista del realismo, Revueltas señala el carácter recíproco de la crítica que el escritor postula: cuando la sociedad recibe la obra, esto es, la crítica del artista, “se autocritica a su vez, se transforma en el sentido que mejor le conviene social e históricamente, a través de sus propios medios”. Y si esto es así —se pregunta— ¿por qué, llegado el caso, el artista habría de negarse a aceptar que “la parte buena” de la sociedad, o “los más conscientes de sus hombres”, le indiquen “cómo hacer más eficaz y fecunda su labor”?¹⁴ Como bien observa Revueltas, es “un contrasentido” evidente que el artista llegase a repudiar una actividad que él mismo ejerció: la crítica. Aunque todo el análisis de “El realismo en el arte” se desenvuelve en torno del arte dirigido y en esos términos la defensa revueltiana parece condenada al descrédito, en este último punto queda muy claro el sentido en que Revueltas entendía entonces la acción de la sociedad sobre la obra literaria. Que hubo consignas para tratar de conducir a los creadores resulta innegable, pero Revueltas no las adoptó, ni en 1950, cuando defendió *Los días terrenales* de los ataques insensatos de la izquierda, ni en este ensayo donde rompe su silencio en

da como “manifestación sensible de una idea ya concluida, tal como lo enseña Hegel, pero sí en la dirección de una creciente impresión entelequial en el sentido de Aristóteles”; y agrega que “este algo entelequial” aristotélico —a lo que el filósofo griego llama típico— “es recordado enérgicamente en la frase de Engels” cuando afirma que “el arte realista es la representación de caracteres típicos en situaciones típicas”, *El principio esperanza 1*, pp. 259-260. Bloch aclara cómo para Engels “lo típico no significa, desde luego, el tipo medio, sino lo característico y significativo, en una palabra, la imagen esencial de la cosa desarrollada decisivamente por medio de instancias ejemplares”; y concluye esta idea señalando que en esta línea reflexión se halla “la solución a la cuestión estética de la verdad: *el arte es un laboratorio y, en la misma medida, una fiesta de las posibilidades desarrolladas*, junto a las alternativas experimentadas, teniendo presente que tanto el desarrollo como el resultado tienen lugar en la manera de la apariencia fundada, es decir de la pre-apariencia perfecta en el mundo”, *El principio esperanza 1*, p. 260.

¹⁴ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 61.

cuestiones estéticas. Por lo demás, en ninguna parte de lo publicado en 1957¹⁵ repite o se aproxima al muy conocido designio expresado por Lukács en “Arte y verdad objetiva” (1938): “El socialismo realista —decía el teórico húngaro— se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo”.¹⁶ Aunque después (en 1962) Revueltas será categórico al repudiar el realismo socialista como una forma de “victorianismo ‘proletario’”,¹⁷ vale la pena observar que incluso cuando se ocupó de esta problemática formulación no se limitó a repetir consignas y sí plantó las bases para una concepción propia del realismo a partir de un recurso que aplicó de manera constante: revisar los términos que se dan por sentados, releer el enunciado que se quiere obvio y evidente.

Ya sin la *obligación* de explicar el sentido del binomio ‘realismo socialista’, Revueltas se ocupa de otro problema que parece insoluble. En un ensayo sin fecha pero que puede datarse en 1962,¹⁸ titulado “Por una literatura nacional”, anota la necesidad de abordar la cuestión de una literatura que se asiente “en los valores permanentes del país”; sí, pero del país “como una parte del mundo; en los valores

¹⁵ Aunque publicado este año, la fecha que se registra al final del ensayo es “México, D.F., septiembre de 1956”; véase José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 62.

¹⁶ Georg Lukács, *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, México, FCE, 1966, p. 53.

¹⁷ José Revueltas, “Sobre mi obra literaria (respuesta a un cuestionario de Luis Mario Schneider)”, en *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 100; publicado antes en *El Gallo Ilustrado*, núm. 11, suplemento dominical de *El Día*, 9 de septiembre de 1962, y fechado en agosto de ese mismo año.

¹⁸ De acuerdo con la información que proporcionan Andrea Revueltas y Philippe Cheron, el original se conservaba bajo la forma de 42 tarjetas mecanografiadas de las cuales faltan dos (la 34 y la 39); no tiene fecha pero podría corresponder a 1962, pues fue publicado en parte en *El Día* en julio de 1962 bajo la rúbrica “El tiempo recobrado”, y con el pseudónimo *Ignoratus*. Véase José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 343.

permanentes del mexicano en tanto que valores que puedan aportarse a todos los hombres”.¹⁹ Entre los planteamientos que formula entonces se encuentran el deslinde entre el nacionalismo y lo nacional; el primero no es *necesario*, dice, “porque contrapone al hombre consigo mismo, tiende a su aniquilación, por lo cual el desarrollo del hombre, que sí es necesario, lo desecha”.²⁰ El problema de lo nacional en una literatura —explica Revueltas— sólo se esclarece si se formula antes “cuál es el *objeto* de la literatura”; la respuesta para él se encuentra de nuevo en eso que constituye el centro de la realidad: el objeto de la literatura, nos dice, es el hombre, él “es su materia en cualquier sentido en el que se le tome”.²¹ El hombre y la mujer son necesarios porque “su necesidad está en movimiento” y tiende hacia “un máximo”: “el ser humano”.²² Si el hombre no ha llegado a la realización máxima de su necesidad eso significa que “no todo lo del hombre [...] es necesario, y que lo necesario del hombre, entonces, a lo largo del proceso de su desarrollo, tiene categorías variables en relación con la necesidad máxima absoluta”. La sociedad de clases, por ejemplo, pudo devenir indispensable en una parte del proceso que lleva del hombre a lo humano, pero ha llegado “a su absoluto en el régimen capitalista”; ese absoluto se manifiesta en una contradicción básica: que “la producción de los medios de

¹⁹ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 99.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹ *Idem.* Revueltas entiende por necesario, o como necesidad, “el acontecer de un fenómeno cuyas premisas ya están contenidas en el fenómeno que lo precede. La flama de un fósforo enciende de necesidad, es necesaria, si el fósforo se frota contra una superficie que reúna las condiciones para que se encienda”. Por otra parte lo necesario es transitorio: “tiene un tiempo de vigencia en relación con la necesidad absoluta”, la cual, en el caso del hombre “es el ser humano”; la necesidad absoluta se apoya en “necesarios relativos” que dejan de serlo “y se convierten en obstáculos para la necesidad absoluta en un momento dado de su existencia”. Véase José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 90 y 91-92.

²² *Ibid.*, pp. 90-91.

vida sea social, mientras la propiedad de los instrumentos para producir esos medios de vida es privada”. La contradicción no constituye sólo una paradoja argumentativa sino que asume el “aspecto práctico de un absurdo” porque la “mayor producción de medios de vida” y el “menor consumo” —la concentración de la riqueza y la depauperación de los más—, constituye un impedimento para que hombres y mujeres tengan una vida humana.²³ Como antinecesaria, la sociedad dividida en clases habrá de desaparecer, sin que tal declaración sea una utopía sino una posibilidad que se confirma cuando la lucha continua “entre lo *necesario* y lo *no necesario*” crea parcelas donde lo humano se realiza.²⁴ Aunque Revueltas vio en la Unión Soviética una “anticipación” de este movimiento —la que podría hoy no tener ningún crédito— plantea a su vez (y eso es lo que nos interesa por ahora) que la literatura también “debe saber ser *necesaria*”, condición que sólo logrará si es *realista*;²⁵ si se interesa, diría Kundera, por “el ser del hombre” que “la filosofía y las ciencias han olvidado”.²⁶ El interés por el hombre y

²³ *Ibid.*, p. 93.

²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁵ *Ibid.*, p. 95. A lo dicho en páginas previas sobre la definición de realismo socialista planteada por Revueltas en 1950 y a su modo de entender la condensación de la realidad en tipos, baste por lo pronto agregar que *método, tendencia, técnica, forma, necesidad y libertad* integran un complejo conceptual desarrollado por nuestro escritor a lo largo de veinticinco años; esos términos articulan un realismo que concibe el contenido estético como algo *objetivo*, esto es, como algo que sigue un movimiento, que adquiere forma en la conciencia del artista o del escritor a causa de la imprescindible actividad de éste. Si la coincidencia entre materiales y metodología estética es capaz de descubrir y ordenar en la obra las tendencias de la realidad a partir de lo cotidiano y contingente, las esencias de lo humano *despojadas*, como dice Revueltas, *de su contenido de clase* —esto es, de todo lo que constituya un obstáculo impuesto por la inercia de cierta reflexión crítica— habrán de realizarse como libertad en el individuo, en el ser social y en el ser genérico; libertad que a un tiempo se ejerce como escritura y lectura, como pensamiento destinado a ser nuevamente pensado.

²⁶ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 12.

realismo comienzan cuando el artista reconoce que “nadie tiene una verdad propia, privada, una verdad que tenga la virtud de aislarlo como a un profeta único”. La posibilidad de aspirar a un arte realista se abre precisamente porque “la verdad existe fuera de nosotros, con nosotros, pero siempre, forzosa, *necesariamente*, es una verdad compartida y que triunfa”; de ahí que la tarea del escritor sea “descubrir esa verdad y tomar su partido de una manera ardiente, violenta, total”.²⁷ Entendido así el problema, ocurre que la división de la sociedad en clases no es un fenómeno privativo de tal o cual país, así tenga expresiones locales que se proyectan ideológicamente. De modo que cualquier expresión de lo nacional surge en virtud de una posición dentro de la situación global: una novela, por ejemplo, “sobre los intereses del país, escrita con la ideología del proletariado, deberá necesaria, forzosamente develar la perspectiva del socialismo en México”. Y eso es así porque el socialismo tampoco es un accidente local y porque en ningún momento el proletariado puede abandonar lo que lo distingue de las demás clases y lo vincula mundial y diacrónicamente: “la lucha por su perspectiva histórica”.²⁸

Revueltas expresa lo anterior unas líneas después en los siguientes términos:

La literatura, como parte de la ideología, es decir parte del pensamiento de una época, de una sociedad o de una clase, no expresa los intereses episódicos, transitorios de una época, una sociedad o una clase, sino justamente los pensamientos permanentes. Cuando se refiere a los aspectos episódicos lo hace *en función de la ideología permanente que representa*, de lo contrario no cumple su función de obra de arte. Confundir

²⁷ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 98.

los intereses tácticos de un periodo concreto con los intereses de la perspectiva histórica es apartar al arte de su cometido.²⁹

Como se puede ver, Revueltas toma la cuestión de lo nacional en la literatura como algo vivo y capaz de unir a los sujetos en una memoria colectiva persistente. Cuando señala que el proletariado se distingue por darse una perspectiva histórica lo que propone es que “los desposeídos” no necesariamente “se identifican a sí mismos desde la posición de los que tienen” y sí buscan situarse como el “agente activo de la articulación” de un discurso que los nombra y contribuye a que se apropien de sí mismos.³⁰ Un planteamiento de este tipo implica la conciencia de que se puede hablar desde una pertenencia de clase (o de otra índole), tal como el resto también se manifiesta desde una localización similar, pero que semejante circunscripción no da autoridad al discurso, provenga del polo de donde provenga. De ahí que la literatura deba expresar una *ideología permanente*, la cual en ningún caso puede tomar ese nombre si actúa en contra de que las mujeres y los hombres vivan como seres humanos.³¹

²⁹ *Idem*. Las cursivas son mías.

³⁰ Homi K. Bhabha, “El compromiso con la teoría”, en *Acción Paralela* [revista de ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo], núm. 4, sin fecha, disponible en: <http://www.accpa.org/index.htm>, consultado el 19 de abril de 2013.

³¹ Por ideología entendemos en primer término una “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación”. Véase Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*, traducción de Marcos Mayer, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 7. No se pierde de vista, sin embargo, que el término “puede designar cualquier cosa, desde una actitud contemplativa que desconoce su dependencia de la realidad social hasta un conjunto de creencias orientadas a la acción, desde el medio indispensable en el que los individuos viven sus relaciones con una estructura social hasta las ideas falsas que legitiman un poder político dominante”, *ibid.*, p. 10. En efecto, como lo comenta Slavoj Žižek, parece ser *algo* que no está allí cuando lo suponemos o que surge justo cuando parece que hemos conseguido evitarlo, de modo que toda *denuncia* de lo ideológico no es menos ideológica (*v. gr.* la querrela

Confía Revueltas en que se “liquida” así “para siempre el viejo problema de que existían focos de cultura que sólo eran posibles en determinados países o en determinados continentes”,³² afirmación que tendrá su desarrollo teórico en “Literatura y liberación en América Latina”, ensayo de 1972.³³

A propósito de *lo nacional* y del *nacionalismo* en México, Guillermo Sheridan indica que la cuestión tuvo su arranque moderno en 1932 y se ha reeditado, en torno de “los proyectos literarios” identificables con el realismo socialista de los treinta, la “literatura *engagé*” de la posguerra, la literatura “de combate” de los sesenta, la narrativa y los textos críticos

contra el arte dirigido). Si Revueltas piensa en una ideología permanente es porque ha logrado observar que el concepto “debe ser desvinculado de la problemática ‘representacionalista’: *la ideología no tiene nada que ver con la ‘ilusión’*, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social”, de modo que un punto de vista político puede ser exacto y verdadero a la vez que “completamente ideológico”; y viceversa: “la idea que un punto de vista da de su contenido social puede estar completamente equivocada sin que haya nada ‘ideológico’ en él”, *ibid.*, p. 13. Una ideología permanente implica también la conciencia de que todo intento por *apartarse* de la ideología termina por arrastrar nuevamente al centro de la misma a quien se pretende fuera; por ejemplo, no deja de ser profundamente ideológica la “solución ‘posmoderna’” de que todo lo que tenemos son ficciones simbólicas o universos discursivos y nunca la realidad, *ibid.*, p. 26. Pensar la ideología, hacer su crítica es una tensión que se mantiene viva aunque irremediablemente parezca que no podemos salir de sus fronteras; puede ser permanente, pero no es *el todo*: es posible suponer una posición que nos permita mantener una distancia con respecto a ella, un lugar vacío, esto es, un sitio que no puede ser ocupado por ninguna realidad definida positivamente, pues apenas ocurre esto volvemos a la ideología. El sostén final de la crítica de la ideología, “el punto de referencia extraideológico que nos autoriza a denunciar el contenido de nuestra experiencia inmediata como ‘ideológico’” no es *la realidad*, sino *lo real* que queda “reprimido” en el intento por dar cuenta de la experiencia, *ibid.*, p. 36.

³² José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, *Obras completas.*, t. 18, p. 99.

³³ Originalmente se trata de dos conferencias dictadas en Xalapa, en agosto de 1972. Fue publicado en *Texto Crítico*, año I, núm. 2 (julio-diciembre de 1975), así como en *Nueva Política*, núm. 1 (enero-marzo de 1976). La segunda parte del ensayo fue retomada de una conferencia dictada en La Habana en febrero de 1968 y publicada, con variantes, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Caracas, Fundamentos, 1971.

adscritos al *boom*, las discusiones finiseculares sobre la “literatura *light*” o las que surgen a propósito de los recientes “sentimentalismos literarios”: “neointigenismo, neocostumbrismo, neohistoricismo, literatura genérica (feminista y/o *gay*)” y chicana.³⁴ En términos generales, se puede convenir en que se trata de una misma discusión con “variantes tópicas de naturaleza ideológica”, dadas las posturas coincidentes y el empleo de términos similares o idénticos. Pero la traza homogénea comienza a mostrar divergencias que no conviene pasar por alto. Por ejemplo, si nos retrotraemos a la polémica de 1932, los términos empleados por Revueltas tal vez impulsarían a un lector impaciente a colocarlo en el bando de los nacionalistas, pero si nos atenemos al sentido de sus conceptos y posturas, necesariamente el lector tendría que situarlo más cerca de José Gorostiza, Alfonso Reyes y Jorge Cuesta, quienes encarnarían la “actitud crítica moderna” enfrentada a la “angustia atávica” de la “convicción nacionalista”.³⁵ Gorostiza repudia la literatura “pensada para satisfacer las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los turistas americanos de pie ligero”.³⁶ Reyes formulaba una nacionalidad que, “en términos culturales, no aspiraba a otra cosa que a permitir que por ella fluyese la cultura occidental [...] con la condición de comunicarle su peculiaridad”.³⁷ Y Cuesta advierte que un nacionalismo irreflexivo sucumbe a las manipulaciones del Estado o de cualquier forma de corporativismo o pragmatismo;³⁸ a la par de esta prevención, sostiene que el artista literario enriquece con su subjetividad la realidad objetiva de la nación, en cuanto se aleja del exo-

³⁴ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

tismo, esa forma de robo practicada por los “ladrones de lo pintoresco”.³⁹ Cerca de Reyes, a Revueltas le interesa una reapropiación de la cultura universal y una literatura asentada en “los valores permanentes del país” en cuanto “parte del mundo”. Como Gorostiza y Cuesta, rechaza —según veremos— el localismo y el exotismo, a la vez que identifica la incorporación de los ambientes foráneos como un posible movimiento inverso de lo exótico. Y como Jorge Cuesta, previene contra la “autocensura ideológica” que implica procurar “una literatura que se dice para el pueblo [...] o para el sector social de que se trate”.⁴⁰ Las coincidencias podrían ampliarse, pero ahora conviene atender al énfasis que cada escritor imprime a sus ideas; así, mientras Alfonso Reyes prefiere un nacionalismo por el que la cultura occidental *fluya* y a su vez se deje aromar por la “abigarrada y gustosa especiería” local, nuestro autor plantea un nacionalismo agonista más pendiente del fluir y los trasvases culturales.

Para aproximarse a una definición de lo que ocurre en América Latina respecto de la cultura universal, en el ensayo de 1972 Revueltas revisa sus conceptos y traza el contorno de su comprensión marxista. Entiende la *totalidad* como una “referencia unificante” que permite establecer los “valores significativos” capaces de ordenar un área del conocimiento o el modo en que algo se transforma. Mediante dicha referencia se obtendrá un saber “relativo”, no una “verdad absoluta”, pero sí un conocimiento “completo” o “absoluto en condiciones específicas”.⁴¹ Se trata, entonces, de penetrar intelectivamente en un problema mediante la sustracción de ciertos segmentos de la realidad; la totalidad se configura

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 322. La cita corresponde a “El oficio de escritor”, conferencia leída en Xalapa durante el ciclo La Experiencia Literaria (1975), y publicada en *Cosmos*, núm. 17 (agosto de 1975).

⁴¹ *Ibid.*, p. 290.

así mediante un proceso de selección y referencia y puede aparecer como *situación* o como *proyecto*. El primer término debe entenderse como “aquella actividad que se resume en estar colocado en un determinado número de relaciones con respecto de un objeto” y cuyo estado de desarrollo sigue una tendencia que está por resolverse, pero que no es aleatoria o indeterminada sino que obedece a una posibilidad autocontenida y hasta cierto punto previsible, esto es, a un “proyecto”.⁴²

De acuerdo con este trazo, América Latina no es la materialidad geográfica (social, política, etcétera) que determina el carácter de nuestra literatura sino la situación que puede mostrarnos su perfil real gracias a una referencia unificante o totalidad significativa literariamente articulada. Dicho de otro modo: cuando lo pensamos *desde* la expresión literaria, nuestro continente muestra su posición concreta respecto del desarrollo de la cultura “universal”. A diferencia del proceder que sugiere la vulgarización del marxismo, la literatura, como “complejo cultural”, no habrá de entenderse como una superestructura predeterminada o condicionada “causalmente por las infraestructuras económicas”, porque no necesariamente “coincide” con ellas; más aún, en cuanto posee un carácter “diacrónico” supera las bases y relaciones económicas e “incluso a la sociedad en que tuvo su origen”. Esto no significa que las expresiones inmediatas de la cultura se hallen desvinculadas de la economía o de la sociedad, “pero vinculación no quiere decir determinación. Las formas superiores de la cultura no son determinadas ni por la historia, ni por la sociedad, ni por la economía”. Y para constatarlo “tenemos el lenguaje” —la lengua hablada y escrita en cualquiera de sus sistemas—, que no ha dejado de ser la “expresión universal de la comunicación entre los

⁴² *Ibid.*, p. 291.

hombres”.⁴³ En cierta medida, las virtudes desenajenantes de la literatura y el arte nacen de esta existencia como “formas metahistóricas”, que lo son no porque se sustraigan de la historia sino porque se proyectan diacrónicamente más allá de sus circunstancias inmediatas.

La cultura a la que Revueltas llama “universal”, pero que como se ha visto es la generada por Occidente, prosperó en tierras americanas a la vez que gracias a ellas tomó ventaja de sí misma en otros sitios del orbe. En efecto, se abrió una brecha entre europeos occidentales y americanos occidentalizados, pero sólo en parte se puede concordar con Revueltas cuando dice que durante trescientos años “las colonias españolas de la América estuvieron condenadas a un aislamiento cultural y a un hermetismo que les impedía la relación con los países más avanzados de la tierra”.⁴⁴ Hoy sabemos que en la Nueva España se diseminaban ideas *foráneas* y se generaban las propias, lo mismo en los espacios *cultos* que en aquellos donde confluían los sectores menos favorecidos, con todo y contrarreforma, inquisición y prohibición de libros, de bailes o de prácticas religiosas. Tampoco se puede compartir el juicio de que en el siglo XIX las naciones de América Latina nacieron “sin cultura propia”, pues para el siglo XVIII, esto es, en las postrimerías de la vida colonial, ya estaban asentados los caracteres que más tarde configurarían *lo nacional*. Para redondear su argumentación, Revueltas dice que no tuvimos “acceso a la cultura universal” y en eso se aleja un tanto de la verdad, pero comienza a tener razón cuando afirma que “esta cultura se nos ha arrebatado, porque como parte de la humanidad nos correspondía. Nos correspondía ese avance global en compañía de todo el resto de la humanidad”.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, pp. 292-293.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁵ *Idem.*

No se le arrebató la cultura a los habitantes de América, porque ésta se filtró, fue adoptada y ejercida, si bien siempre con un signo de precariedad o extrañamiento. Son elocuentes los adjetivos que se han empleado en los estudios que abordan los procesos culturales no oficiales de la Nueva España: se habla de “literatura perseguida”, “palabra amordazada” y “literatura marginada” o “condenada”, o bien de “palabra marginada” y de *otra* Nueva España.⁴⁶ Las naciones americanas no nacieron, entonces, sin cultura, pero la que tenían, en efecto, no bastó. Nuestra experiencia estética quedó doblemente cercada porque a la “enajenación de una sociedad dividida en clases [...] dividida por las guerras y mediatizada por los conceptos nacionales”⁴⁷ se sumó el obstáculo de que los mismos procesos de independencia americanos no consiguieron echar por tierra la situación colonial sino agudizarla, pero ahora bajo la mezcla de dos tendencias: por un lado las tensiones producidas por la expansión de las relaciones basadas en la industrialización y el capital; por otro, la persistencia, como diría Mariátegui, de múltiples “residuos de feudalidad”.⁴⁸ Estas consideraciones parten en

⁴⁶ Véase Mariana Masera, coord., *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, Azul-UNAM, 2002 y Mariana Masera, editora, *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, colaboración de Alfredo Ramírez Membrillo y Santiago Cortés Hernández, Barcelona, Azul-UNAM, 2004. Las denominaciones a las que se alude son comentadas en el prólogo de *Literatura y cultura populares de la nueva España*, p. 10); las obras donde se emplean esas fórmulas son las siguientes: Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México, FCE, 1958; Margarita Peña, *La palabra amordazada: literatura censurada por la Inquisición*, México, FFYL-UNAM, 2000; Georges Baudot y María Águeda Méndez, *La palabra condenada en el México de los virreyes: Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México, Siglo XXI Editores, 1997. Por un error de mi parte, esta información no aparece en las notas ni en la bibliografía de mi trabajo *En el umbral de Antígona*. Aprovecho este espacio para remediar la falta en lo posible.

⁴⁷ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 288.

⁴⁸ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 12.

principio de la síntesis histórica ofrecida por Revueltas en dos ensayos publicados en 1939, cada uno como folleto: “La Revolución Mexicana y el proletariado” y “La independencia nacional, un proceso en marcha”; pero también abrevan en lo dicho por Mariátegui en el “Esquema de la evolución económica” del Perú y en la extensa cita del prólogo a *Tempestad en los Andes*, con la que se abre el segundo de los siete emblemáticos ensayos. “La Conquista fue un hecho político”, afirma, que si bien “interrumpió bruscamente el proceso autónomo de la nación quechua”, no implicó “una repentina sustitución de las leyes y costumbres de los nativos por las de los conquistadores”; el cambio de régimen, eso sí, abrió un nuevo periodo que “bastó para mudar desde sus cimientos la vida del pueblo quechua”; la Independencia “fue otro hecho político”, que “*tampoco correspondió a una radical transformación de la estructura económica y social del Perú*; pero inauguró, no obstante, otro período de nuestra historia, *y si no mejoró prácticamente la condición del indígena, por no haber tocado casi la infraestructura económica colonial, cambió su situación jurídica*, y franqueó el camino de su emancipación política y social”.⁴⁹ Los vuelcos del siglo XX nos llevan a retomar lo dicho por el “creador luminoso y profundo”, como llamó Revueltas a Mariátegui,⁵⁰ pero también a plantearlo en un orden inverso: al terminar los movimientos independentistas, América mantuvo un estatus de subordinación no ante, sino *dentro de* Occidente. Es cierto que ya no se vivió bajo términos jurídicos virreinales, pero las nacientes repúblicas permanecieron en la zona de influencia occidental sin ser reconocidas plenamente como miembros de esa parte del mundo y sin que ellas mismas

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27. Las cursivas son mías.

⁵⁰ José Revueltas, “Mariátegui: una luz en el camino”, en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, *Obra reunida*, t. 6, México, Ediciones Era, 2014, pp. 540-541; publicado originalmente en *El Popular*, año II, tomo II, núm. 686, 18 de abril de 1940, primera sección, pp. 3 y 4.

lograran incorporarse en igualdad de condiciones. Para fraguar la existencia de América, los discursos teóricos generados localmente tendieron a mostrar las especificidades y los rasgos nacionales —como se verá más adelante según la argumentación de Revueltas—, mientras los discursos externos se ocuparon de documentar el exotismo americano. Esa tendencia se prolongó hasta el siglo XX y en nuestro país tiene sus expresiones más divulgadas, por ejemplo, en los intentos de definición de lo mexicano emprendidos por Samuel Ramos y por Octavio Paz o en la famosa caracterización de México como un país surrealista y bárbaro reafirmada por el cine del Indio Fernández.⁵¹

Antes que seguir la ruta de la separación, Revueltas reclama la participación de América en la cultura occidental porque observa que nuestra exclusión —o nuestro acceso restringido a esa cultura— nos impide avanzar “en compañía de todo el resto de la humanidad” y nos mantiene fuera de nosotros mismos, negados en beneficio de una finalidad extraña. Desde luego, Revueltas no fue el primero ni el único que se pronunció por una inserción de América en la cultura universal: como se ha mencionado, Alfonso Reyes, los Contemporáneos —en diverso grado y según la nómi-

⁵¹ La *barbarie nacional*, esa amenaza de lo “informe” en palabras de Octavio Paz, también tiene una expresión literaria en *La región más transparente*, donde Fuentes recupera diversos sitios del discurso ideológico fraguados con el propósito de definir lo mexicano; tal es el caso de la muerte absurda de Zamacona, que retrotrae una tesis de *El laberinto de la soledad*, a saber, la acumulación de “representaciones contradictorias” que se concentran en la cabeza del pachuco (“uno de los extremos a que puede llegar el mexicano”) y estallan en una pelea de cantina. Véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 162, 152 y 148. Zamacona, el único intelectual más o menos decente del grupo de amigos que se acomoda en el nuevo orden posrevolucionario, deviene mártir del absurdo general; es, de alguna forma, víctima inocente de la compulsión hacia el sacrificio y el resentimiento *proprios* del mexicano. El “crimen gratuito” es, precisamente, uno de los momentos de ese “sentimiento de soledad” que nace de saber que “somos, de verdad, distintos”, *ibid.*, pp. 155 y 154.

na que se integre—, Octavio Paz, e incluso las vanguardias —por ejemplo la cubana— hablaron de llevar a cabo aportaciones locales no nacionalistas que efectivamente pudieran reportar elementos nuevos al arte del continente y otras latitudes; o bien, asimilaron y divulgaron a los clásicos griegos (Reyes), la moderna literatura francesa y de Estados Unidos (Contemporáneos) o las producciones culturales señeras de Europa y Oriente (Paz). La proposición de Revueltas sin embargo resulta de interés porque parece compartir la idea de que “en el momento de diferenciación” se produce una “supremacía cultural” en nombre de la cual se apuntala el intento de dominación.⁵²

La apropiación de una cultura en otro tiempo exógena pero que acabó por asentarse en América —y dar pie a formas heterogéneas— genera un efecto paradójico, pues tan es capaz de derruir las pretensiones de supremacía y dominación (colonialista) como puede perpetuar esas mismas pretensiones; o como lo expresa Revueltas, la reapropiación de la cultura universal actúa de forma negativa “por cuanto afirma la negación del *status*”, pero puede estabilizarse de manera positiva “mediante la negación de su propia negación”; es decir, la reapropiación que se quiere singular y diferente puede terminar por identificarse con aquello que la precede y pretendía cambiar.⁵³ Él mismo se encarga de establecer “tres significaciones”⁵⁴ que han organizado el proceso de búsqueda de lo “universal” y que han dado paso a esta reapropiación de carácter paradójico; éstas son: 1) el intento de establecer “una fisonomía literaria propia”, es decir, de afincar la “diferencia” de los países de América Latina respecto de otros países; 2) la búsqueda de la “particulari-

⁵² Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 295.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 296.

dad”, esto es, de “lo nacional” de esa fisonomía literaria, y 3) el intento por fraguar la “singularidad” en virtud del estilo.⁵⁵

Revueltas resume la búsqueda de lo nacional en los intentos literarios caracterizados por *a)* el “prehispanismo”; *b)* la exploración del pasado colonial; *c)* el afincamiento de la inspiración en el “presente histórico”, y *d)* el cultivo del costumbrismo y la tradición.⁵⁶ Todo ello podría resumirse en una búsqueda de lo particular que se expresa a sí mismo en función de una estrategia de “tipo arqueológico” o histórico. La crítica de las costumbres de Lizardi sería también el prototipo de la búsqueda de una fisonomía literaria propia (por comparación con las sociedades europeas) que no alcanza a rebasar los límites locales ni temporales: “Ya *El Periquillo Sarniento* no informa nuestro yo nacional de modo tan cabal como se lo propuso el autor”, considera Revueltas.⁵⁷ Cuando se ocupa de la “búsqueda de la diferencia por la singularidad del estilo” encuentra una “gama [...] mucho más rica” que la generada por las tentativas previas: esta tercera búsqueda estaría formada por seis vertientes, tres de ellas encauzadas por un interés temático y tres por una estrategia discursiva. Vista así, la gama da pie a las siguientes agrupaciones por rubro: *a)* “El clima y el paisaje, la natu-

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Como prototipo de la primera vertiente menciona a Ireneo Paz. En la segunda coloca a Riva Palacio con *Monja casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, a Francisco Monterde y a Jorge Godoy, éste “con una serie de cuentos” ambientados en la Colonia; también menciona los *Episodios nacionales*, de Salado Álvarez, cuyo título “transcribe” el de la obra de Pérez Galdós. En la tercera vertiente reúne a Manuel Payno, Juan A. Mateos, Ignacio Manuel Altamirano y Jorge Isaacs, en quien verifica una “retrocaptación de una situación social presente a la sazón en su país, respecto del peligro de una repetición de la esclavitud de los negros africanos que fueron traídos a América”. Véase José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 8, p. 296. *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, y *Las tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, son incorporadas a la cuarta y última vertiente.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 297.

raleza aplastante”: *La voráGINE*, de José Eustasio Rivera, y *Canaima*, de Rómulo Gallegos.⁵⁸ b) “Indigenismo, folclor, tribalismo literario, ensimismamiento del lenguaje”: *Huasi-pungo*, de Jorge Icaza, y *Todas las sangres*, de José María Arguedas (Revueltas reprocha en tales casos creer que lo nacional puede radicar en “locuciones no universales”, esto es, en el adosamiento de giros dialectales o en la yuxtaposición de una lengua indígena).⁵⁹ c) “El cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal”. Al abordar esta línea nuestro autor dice entrar de lleno en los aspectos de la novela moderna, donde “lo extranjero aparece [...] o se desempeña como un simple *back projection*” que tiende sobre el fondo “un escenario artificioso para satisfacer las subconciencias colonizadas”⁶⁰ y coloca en la nómina de este cosmopolitismo a “escritores de tan alto mérito como Julio Cortázar o

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 298. Antes que negar la universalidad de las lenguas locales, lo que se advierte es que no se trata de *insertar una lengua en una novela* sino de *integrar la novela a la lengua*; es decir, lo *necesario* consiste en forjar una tradición novelística en quechua, en náhuatl o en la lengua cuyos hablantes efectivamente deseen expresarse novelísticamente o bajo otras formas. Sobre las escrituras en lengua indígena existe un magnífico ensayo de Martin Lienhard: “¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción literaria escrita de América Latina?”, en *Revista de Literaturas Populares*, año XIV, núm. 1 (enero-junio de 2014), pp. 79-100. Allí se dice, por ejemplo: “De una u otra manera, las nuevas literaturas narrativas en lenguas indígenas tienen que enfrentar una doble tradición occidental marcada por siglos de colonialismo: la etnología y la novela indigenista. Intentan sustituir la mirada del otro por la mirada del mismo. Con su obra *Sb’eyb’al jun naq. La otra cara*, el novelista guatemalteco Gaspar Pedro Ramírez, ofreciendo una descripción etnográfica apenas narrativizada de su comunidad, presenta de hecho una típica novela indigenista que no se distingue sino por su lengua (el *q’anjobal*) de las novelas indigenistas de la primera mitad del siglo XX. Tal vez sea, como lo proclama la cuarta de forros, el texto moderno más extenso en lengua maya, pero eso no lo convierte realmente en un modelo para el porvenir”. “¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción literaria escrita de América Latina?”, p. 93.

⁶⁰ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 298.

Carlos Fuentes”.⁶¹ No basta con desarrollar una novela “en París y no en Bogotá o Caracas o Tegucigalpa”; esto viene a ser el movimiento inverso de lo que “los grandes novelistas de nuestro tiempo” practican. Revueltas menciona especialmente a D. H. Lawrence, Graham Greene o Aldous Huxley porque las novelas de “ambiente extranjero de estos ingleses, así se desarrollen en Tahití o en Italia, se desarrollan entre personajes ingleses, con convenciones inglesas”; puede que den un mensaje universal, pero ellos, “como universales, entienden la universalidad como colonización”.⁶² Esta percepción se halla en concordancia con la idea expresada por Revueltas diez años atrás sobre la posibilidad de hablar desde una cierta circunscripción, pero sin que esto asigne autoridad al discurso: los escritores de América Latina no tienen por qué designar sus realidades con las mismas estrategias que han empleado los escritores “universales” para nombrar a los otros, puesto que esas estrategias, que satisfacen al subconsciente colonizador, sólo aquietan al subconsciente colonizado y no le dan rostro propio. Desde este momento, cuando menciona nombres casi intocables, la posición de Revueltas no sólo se vuelve incómoda para su lector sino que difícilmente podrá concordar con él. Pero digamos que lo *peor* aún está por venir, porque la cuarta y la quinta categorías (la búsqueda de la singularidad por el estilo) tampoco consiguen su propósito o al menos no completamente, porque implican formas literarias sin salida o sin posibilidades de continuidad. Dichas categorías se enuncian en los siguientes términos: *d)* “La asincronía y la desincronía como recurso literario para obtener una fisonomía propia” y *e)* “Lo absoluto irreal en la búsqueda de una expresión original”. En el primer caso pone como ejemplo *Cien años de soledad*, porque el descubrimiento o la impor-

⁶¹ *Ibid.*, p. 299.

⁶² *Ibid.*, p. 298-299.

tación de un bloque de hielo es una desincronía respecto al nivel de desarrollo del mundo, y en el segundo cita como paradigma “el caso de *Pedro Páramo*”. Estas expresiones, estos recursos de asincronía y desincronía y de absoluto irreal, le parecen insolubles a Revueltas porque sus autores “incurren en una fórmula hecha y no vista hasta la aparición de sus novelas; pero que por el mismo carácter que tiene de artificio corre el riesgo de caer en la monotonía y en la falta de sorpresa, en una literatura plana sin absolutamente ningún porvenir”.⁶³ Seguramente nuestro escritor se hubiera sorprendido gratamente por la popularidad que han alcanzado estas obras fundacionales de una literatura “sin porvenir”; pero quizá no estaba tan fuera de sitio: no en balde Rulfo se caracteriza por la brevedad y hasta cierto punto García Márquez no hizo sino repetirse estilísticamente en diferente grado en cada una de sus novelas y cuentos, aunque siempre, como en *Cien años de soledad*, con “un buen margen de desarrollo poético”.⁶⁴ El problema es por demás interesante, sobre todo porque nos obliga a preguntarnos en qué o en dónde reside la aceptación generalizada y *universal* de estas obras. ¿Hasta qué punto no ahondan, confirman y garantizan larga vida a las concepciones *colonizadoras* que ven en América Latina un sitio de maravilla, como lo revela el asombro inaugural de Cristóbal Colón,⁶⁵ o encuen-

⁶³ *Ibid.*, p. 299.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Si bien Colón pensó que había llegado a las Indias, el diario de su primer viaje (1492-1493) muestra la conmoción de encontrarse con un espacio absolutamente distinto. Cuando quiere expresar que algo está muy bien o que las cosas no podían marchar mejor usa la palabra *maravilla*; así, dice que los hombres de la primera isla con la que tuvo contacto “vinieron a la nao con almadías, que son hechas del pie de un árbol como un barco luengo y todo de un pedaço y labrado *muy a maravilla* [...] remavan con una pala como de fornero, y [la almadía] *anda a maravilla* [...]”. Véase Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes. Testamento (1492-1506)*, Consuelo Varela ed., Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 61. Pero también usa esta palabra y sus variantes reiteradamente cuando muestra asombro en grado superlativo: “Y

tran en México el espacio por antonomasia de la muerte, el caos festivo y la barbarie sublime? No se trata entonces de negar el valor estético de *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, obras que sin duda han resistido la lectura autocomplaciente: se trata de preguntarnos si tales formas pueden perdurar más allá de la imitación.⁶⁶

Y por último, como inciso *f*) tendríamos “lo universal real o lo real universal”. Como parte de esta categoría Revueltas incluye con entusiasmo a Alejo Carpentier y a Juan Carlos Onetti, así como a Ernesto Sábato y a Manuel Rojas, aunque estos dos en menor grado. En los cuatro encuentra “un intento sumamente serio y logrado” por insertarse en lo universal.⁶⁷ *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo* “son narraciones, relatos novelísticos y estructuras asentadas en una tierra de crecimiento inconmensurable, profunda y fér-

vide muchos árboles muy disformes de los nuestros, d'ellos muchos tenían los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y otro de otra; y tan disforme, que es *la mayor maravilla del mundo* de cuánta es la diversidad de la una manera a la otra [...] aquí son los peces tan disformes de los nuestros, *qu'es maravilla...* [y sus] colores son tan finas, *que no ay hombre que no se maraville* y no tome gran descanso al verlos”; *ibid.*, p. 68; “salí con estos capitanes y gente a ver la isla, que si las otras ya vistas son muy hermosas y verdes y fértiles [aquí] *es el arboledo en maravilla* [y hay] aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras *que es maravilla...* y después ha árboles de mill maneras y todos <dan> de su manera fruto, y todos *güelen qu'es maravilla*, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognosçer”; *ibid.*, p. 74. ¿No encuentran así motivación histórica denominaciones como *realismo mágico* o *real maravilloso*?

⁶⁶ Por otra parte, no se puede decir que Revueltas no apreciara la obra de Rulfo. En una entrevista de Rosa Castro, publicada el 10 de enero de 1954, pensaba que “lo único realmente aleccionador, por lo que se refiere al panorama literario de México, es el libro de Juan Rulfo, *El llano en llamas*. Y cuando digo aleccionador no es porque en México falte cierto tipo de literatura ‘social’, sino porque ésta se escribe con la peor calidad del mundo, y el caso de Rulfo viene a demostrar que sin una verdadera categoría literaria no se puede hacer labor social de ninguna especie, y desde luego tampoco literatura”. Véase Andrea Revueltas y Philippe Cheron, comps., *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era, 2001, p. 26.

⁶⁷ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 18, p. 299.

til”, pero tomado todo ello como “historia real” de las islas del Caribe y “de sus problemas internacionales”, es decir, de aquellos problemas que las conectaban con la revolución francesa y que en efecto revelaban su situación dentro del mundo, lo cual le confiere “una universalidad de primera magnitud al trabajo de Carpentier”. Lo mismo ocurre con Juan Carlos Onetti, cuyas novelas, plenas de relaciones geográficas “anuncian en sí mismas un deseo de comunicación”,⁶⁸ de relación con los demás hombres y mujeres de la tierra.

Para volver al principio, diremos entonces que el realismo está lejos de las estrategias descriptivas, es decir de esa “mentira de la representación” que consiste en “la pretensión de estar creando algo real”.⁶⁹ Como Adorno, Revueltas encuentra que la ingenuidad de creerse a salvo de la ingenuidad produce un modo discursivo demasiado llano en el que la apariencia se instala ante nosotros como si fuera lo verdadero. El realismo o su ausencia no dependen por ello de la recuperación arqueológica ni de la crónica de costumbres, como tampoco dependen sólo del estilo ni de los recursos tácticos de la narrativa, sino de la situación donde las obras colocan al escritor y a los lectores. Si Kafka, “a base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo” es porque logra instalarnos ante “la amenaza permanente de catástrofe”, misma que impide a las personas “la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta”.⁷⁰ En forma similar, lo que Revueltas propone es que lo real de la obra literaria radica en colocar a los sujetos ante esa situación problemática que no admite evasión, ya se trate de entender un proceso revolucionario (como en *El siglo de las luces*) o un conflicto interno absolutamente personal.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁹ Theodor Adorno, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Akal, 2003, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

Sin duda tanto en las obras de Kafka como en las de Carpentier, Onetti o Revueltas el recogimiento contemplativo queda derribado, no así la experiencia estética, puesto que ésta no surge de vivir la apariencia como realidad sino de experimentar la proximidad del límite, de presentir la cercanía de ese universal que encarna en la obra como personaje o se objetiva como situación con el propósito de recordarnos que no basta con la apariencia armónica del telón de fondo frente al que se desenvuelven las acciones para establecer las coordenadas de lo real y de lo que es. En la percepción y en la acción ordenada por una matriz simbólica o ideológica siempre habrá algo que se nos escape y ese algo puede objetivarse en un elemento sanguíneo, pasional, orgánico, sexual o cognoscitivo que funge como índice del umbral o de la catástrofe individual o colectiva, pues “donde sea que un sujeto “postule” un significado (un proyecto) la verdad de este gesto se le escapa y persiste en otro *locus* desde donde debilita su proyecto”.⁷¹ Lo real es la incertidumbre cognoscitiva, la ambivalencia nodal del sujeto o bien el instante cuando caemos en la cuenta de que *ya no somos los mismos*, de que ya no podemos adherirnos al “orden de las identificaciones simbólicas”, pero insistimos en actuar como si el orden permaneciera inalterado, de modo que nuestra persona queda resumida en gestos que no parecen nuestros pero que, paradójicamente, sostienen “la coherencia mínima” de la subjetividad que deseamos ser.⁷²

En *Los errores* podemos encontrar, por otra parte, la constancia narrativa de lo real universal en una escala semejante a la que el propio Revueltas identifica, pero incluso en una intensidad mayor. Hasta qué punto Revueltas se aleja del cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal puede discutirse, pero lo cierto es que en esa novela suya —que ha

⁷¹ Hegel según Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*, pp. 72-73.

⁷² *Ibid.*, p. 124.

cumplido ya cincuenta años de publicada— México se encuentra inserto en lo universal en función de sus problemas internacionales, sobre todo respecto de la dicotomía ideológica que marcó el siglo xx (capitalismo-comunismo) y del problema esencial de dilucidar si éste puede ser “designado como el *siglo de los procesos de Moscú* o como el *siglo de la revolución de octubre*”.⁷³ El ex anarquista judeo-español Eladio Pintos, traído a México con la intención de asesinarlo, el militante mexicano Emilio Padilla desaparecido en la URSS, el comunista Olegario Chávez que viaja a Moscú y asiste a los enjuiciamientos contra supuestos disidentes soviéticos, el intelectual italiano que aporta informes sobre Emilio Padilla, la estancia parisina del profesor Jacobo Ponce, expulsado del partido por tratar de esclarecer la desaparición de Emilio, la frontera de México y la de Estados Unidos o las zonas marginales de la ciudad de Nueva York como sitios de confluencias y criminalidad: todo ello constata la voluntad de Revueltas por crear una narrativa próxima a “lo universal real o lo real universal”, esa categoría fraguada por él y en la que incluye con entusiasmo a Alejo Carpentier y a Juan Carlos Onetti, quienes, para Revueltas, saben incorporar las relaciones geográficas de América Latina, “no como historia pasajera ni circunstancial” sino como índice de una situación dentro del mundo, o bien, como anuncio novelístico de “un deseo de comunicación” global o, mejor, terrenal.⁷⁴ Toda esta arquitectura de situaciones, acontecimientos, deseos de relación y reflexiones intensas que encontramos en *Los errores* logran crear un efectivo espacio literario para lo real universal que va desde la experiencia íntima o desde el lugar mismo del inconsciente hasta el acontecimiento histórico que muestra la escala colectiva que puede alcanzar lo

⁷³ José Revueltas, *Los errores* (1964), *Obras completas*, t. 6, México, Ediciones Era, 1979, p. 223.

⁷⁴ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, *Obras completas*, t. 18, p. 300.

inhumano por conducto, no de los perversos, sino de los burócratas, “acerca de los cuales ni siquiera habrá que saber si serán bien o mal intencionados”, como lo teme Lacan (1988: 281) y como lo deja ver Revueltas al mostrarnos una burocracia que finge su dogmatismo.⁷⁵ El problema de la búsqueda del bien a toda costa, tan próximo al comunismo pero también a las democracias,⁷⁶ es que puede generar su reverso, puesto que no se trata del “pura y simplemente bien natural” como respuesta a una necesidad, sino que se traduce en un “poder posible”, en una “potencia de satisfacer” que puede estar concentrada en el ejercicio personal, pero también puede escalar, en la medida en que toda relación “con lo real de los bienes” se organiza en relación al poder que el otro —el otro imaginario— tiene para privarnos de ellos.⁷⁷ Los burócratas de *Los errores*, “incoloros, diligentes, siempre dispuestos a enardecerse hasta la ignominia y el crimen, llevados de un falso celo dogmático, de una ortodoxia fingida, tan sólo en busca de las pequeñas comodidades y de las condecoraciones”,⁷⁸ ilustran cómo la

⁷⁵ Véase Jacques Lacan, “La esencia de la tragedia: un comentario sobre *Antígona* de Sófocles”, en *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1988, p. 281.

⁷⁶ Cómo no pensar en las capas medias y empobrecidas de estadounidenses que se dejaron llevar en las elecciones de 2016 por un discurso nacionalista cuyo centro fue la “reconstrucción” y la “renovación”, así como el rescate de una prosperidad supuestamente quebrantada por elementos foráneos (los inmigrantes en primer término); discurso del *bien común* (estadounidense) que no obstante reivindicó sin ambages el egoísmo y la xenofobia. “Donald Trump’s Victory Speech”, *The New York Times*, 9 de noviembre de 2016. Para echar un vistazo a la reciente oratoria del bien véanse http://www.nytimes.com/2016/11/10/us/politics/trump-speech-transcript.html?_r=0, y “Donald Trump’s full immigration speech, annotated”, *Los Angeles Times*, 31 de agosto de 2016, <http://www.latimes.com/politics/la-na-pol-donald-trump-immigration-speech-transcript-20160831-snap-htmllstory.html>, consultado el 25 de noviembre de 2016.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ José Revueltas, *Los errores, Obras completas*, t. 6, p. 108.

expresa búsqueda del bien común se invierte sin cambiar para ello de lenguaje ni de términos.

La formulación general que localizamos en “Literatura y liberación en América Latina” y que ya había sido esbozada en ensayos y artículos previos —algunos a propósito del realismo socialista—, poco o nada aportaría para entender la poética revueltiana (o la de cualquier otro autor) si la tomamos por sí misma, fuera de relación. De ahí que resultara necesario practicar un largo rodeo para referirnos a ese planteamiento estético, sencillo en su sintaxis pero que siempre se antoja impracticable: “la reapropiación de la cultura universal”.⁷⁹ Esta divisa ha sido suscrita de hecho por todas las figuras y grupos culturales de nuestro país que en el siglo XX se pronunciaron en contra de la endogamia nacionalista, desde Alfonso Reyes hasta Octavio Paz, desde los Contemporáneos (aunque su nómina varíe) hasta los diferentes y ya menos consistentes grupos efectivos o artificialmente integrados en torno de revistas y *proyectos* culturales de las últimas décadas.

La proposición de Revueltas se distancia de las demás en la medida en que se concreta, no tanto porque lea y comente a múltiples autores señeros de Occidente, ni por las incorporaciones explícitas o las trasposiciones encubiertas de personajes, tramas o cuestiones *universales* o clásicas, sino porque su proyecto estético opera en el nivel mismo donde se configura el *mito*, entendido éste como relato germinal y a la vez como simiente narrativa y matriz capaz de brindar una significación inagotable. La suya, como se ha dicho en un trabajo más extenso,⁸⁰ es una incorporación y una crítica de los *modos de representación occidentales*. Incorporación que es a un tiempo *regeneración* y *discordia*, tomada so-

⁷⁹ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas*, t. 6, p. 295.

⁸⁰ Me refiero a *En el umbral de Antígona*; al respecto véase particularmente “Refracciones de *Antígona* en *Los días terrenales*”, pp. 49-62.

bre todo esta última palabra en el sentido magonista del término.⁸¹ Revueltas crea a Occidente para nosotros, para que aprendamos a pensarlo desde nuestra posición incorporada y por lo mismo conflictiva. Sin adscribirse a vanguardias o modas literarias, sin recurrir a la parodia que vuelve aceptable y cómoda la presencia de los clásicos en América Latina, Revueltas encuentra ese núcleo significativo para lo real universal que en otras latitudes se llama *Antígona* y le asigna forma en dos novelas magníficas: primero en *Los días terrenales* y después en *Los errores*. El conflicto trágico desatado por la presencia del cadáver insepulto convoca las acciones de quienes no están dispuestos a dejar que el cuerpo —de un hermano, de una hija, de quien en última instancia ya no puede defenderse— quede sobre la tierra como pasto de los apetitos (in)humanos, a la vez que revela el choque entre imperativos irreconciliables que se desdibujan hasta quedarse sin núcleo cierto. La confrontación entre lo doméstico y lo público o el choque entre las exigencias de la familia y las que se imponen hombres y mujeres en el espacio político (entendido como espacio del trato urbano, la afinidad partidaria o de doctrina y la intervención de y en las cosas del Estado) son dos de los imperativos que atraviesan los siglos y articulan esa ideología permanente a la que se refería Revueltas. A tales dicotomías, que pueden tomarse como herencia del texto trágico griego, las nove-

⁸¹ *Regeneración* como reconstrucción autónoma y *discordia* como actitud con lo precedente: “El orden, la uniformidad, la simetría parecen más bien cosas de la muerte. La vida es desorden, es lucha, es crítica, es desacuerdo, es hervidero de pasiones. De ese caos sale la belleza; de esa confusión sale la ciencia; de la crítica, del choque, del desorden, del hervidero de pasiones surgen radiantes como ascuas, pero grandes como soles, la verdad y la libertad”. Véase Ricardo Flores Magón *et al.*, *Regeneración 1900-1918*, Armando Bartra ed., México, Era-Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 242. Remito además a un trabajo de mi autoría: *Tiempo de Revueltas. Dos: La ‘discordia’ proletaria (José Revueltas y Ricardo Flores Magón)*, México, IIF-UNAM, 2016.

las de José Revueltas agregan una dimensión en la que se reiteran las preguntas por el *ser* del lenguaje y con ello el novelista explora su capacidad para mostrar los conflictos de una subjetividad supuestamente activa pero en gran medida presa de su relación con el objeto y la apariencia de verdad. Presa, en última instancia, de las palabras que escoge. Como Antígona, muchos de los personajes revueltianos saben también que sus decisiones los colocan en la vía de la soledad y la muerte. Se encuentran así en relación absoluta con un límite, y “la relación del héroe con el límite” —según Lacan— genera el “efecto de lo bello”.⁸² Sin duda Revueltas es uno de los escritores más conscientes de este horizonte. Él supo formular literariamente lo que en otros órdenes del pensamiento surge como teoría y nos coloca gracias a su obra ensayística y narrativa en el umbral de lo real y de lo universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 42-48.
- BHABHA, HOMI K., “El compromiso con la teoría”, en *Acción Paralela* [revista de ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo], núm. 4, sin fecha, disponible en: <http://www.accpar.org/index.htm>, consultado el 19 de abril de 2013.
- BLOCH, ERNST, *El principio esperanza 1*, 2ª ed., al cuidado de Francisco Serra, traducción de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2007.

⁸² Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 342.

- COLÓN, CRISTÓBAL, *Los cuatro viajes. Testamento* (1492-1506), edición de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (El libro de Bolsillo, Humanidades, Historia, 4188).
- FLORES MAGÓN, RICARDO *et al.*, *Regeneración 1900-1918*, prólogo, selección y notas de Armando Bartra, México, Era-Secretaría de Educación Pública, 1987 (Lectura Mexicanas, Segunda serie, 88).
- KUNDERA, MILAN, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988 (La Reflexión).
- LACAN, JACQUES, “La esencia de la tragedia: un comentario sobre *Antígona* de Sófocles”, en *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1988, pp. 291-343.
- LIENHARD, MARTIN, “¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción literaria escrita de América Latina?”, en *Revista de Literaturas Populares*, año XIV, núm. 1 (enero-junio de 2014), pp. 79-100.
- LUKÁCS, GEORG, *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, México, FCE, 1966.
- MACHADO DE ASSIS, JOAQUÍM, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, disponible en: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf>, consultado el 4 de noviembre de 2016; texto basado en Joaquín Machado de Assis, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 3ª edición con correcciones y adiciones, prólogo de Aníbal Quijano, notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels, Fundación Biblioteca Aya-cucho, 2007 (Colección Clásica, 69).
- MASERA, MARIANA, coord., *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, Azul-UNAM, 2002.
- MASERA, MARIANA, ed., *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, colaboración de Alfredo Ramírez Membri-

- llo y Santiago Cortés Hernández, Barcelona, Azul-UNAM, 2004.
- MATEO, JOSÉ MANUEL, *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México, Siglo XXI Editores, 2011.
- MATEO, JOSÉ MANUEL, *Tiempo de Revueltas. Dos: La 'discordia' proletaria (José Revueltas y Ricardo Flores Magón)*, México, IIF-UNAM, 2016.
- PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad* (1950), 6ª ed., edición de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 2001 (Letras Hispánicas, 346).
- REVUELTAS, ANDREA y PHILIPPE CHERON, comps., *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era, 2001.
- REVUELTAS, JOSÉ, "Mariátegui: una luz en el camino", en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, *Obra reunida*, t. 6, México, Ediciones Era, 2014.
- _____, *Los errores* (1964), *Obras completas*, t. 6, México, Ediciones Era, 1979.
- _____, *Cuestionamientos e intenciones*, *Obras completas*, t. 18, presentación, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Ediciones Era, 1981.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "La novela brasileña", en *Obra selecta*, selección prólogo, cronología y bibliografía de Lisa Block de Behar, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 221-240.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Visión de paralaje*, traducción de Marcos Mayer, Buenos Aires, FCE, 2006.

SOBRE LOS AUTORES

JOSÉ ARREOLA. Licenciado y maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México y candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Actualmente es profesor de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha sido becario del Colegio Internacional de Graduados “Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, patrocinado por el Conacyt y la DFG, y es también miembro del Proyecto “El ensayo en diálogo. Hacia una lectura densa del ensayo”. Ha realizado estancias de investigación en el Instituto Cubano de Investigaciones Culturales Juan Marinello de La Habana y en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín. Sus líneas de investigación abordan los debates surgidos en el campo intelectual latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX. Dentro de sus publicaciones se encuentran los artículos “Ernesto Guevara: una poética de la lectura”, en *Pacarina del Sur* (2015) y “Ernesto y sus diarios de motocicleta”, en *Raíz Diversa* (2016).

VÍCTOR BARRERA ENDERLE. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad

de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Se especializa, entre otros temas, en el ensayo latinoamericano, la crítica literaria hispanoamericana, Alfonso Reyes y las literaturas regionales. Fue director de la revista *Armas y Letras* y Coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus obras se destacan *De la amistad literaria* (premio “Alfonso Reyes” 2005), *Literatura y globalización* (2008), *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)*, (premio “Ezequiel Martínez Estrada” 2013) y *La reinención de Ariel* (2013).

JUAN MANUEL BERDEJA. Doctor en Literatura Hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Forma parte del proyecto “El ensayo en diálogo”. Sus intereses de investigación son la narrativa mexicana de los siglos XX y XXI, la relación literatura-silencio en las letras hispanoamericanas, los vínculos de la novela y el cuento con el ensayo, las modalidades narrativas fantástica y neofantástica. Trabaja como profesor asistente en Harvard University para el Department of Roman Languages and Literatures. Cuenta con artículos, reseñas, comentarios y notas en diversas revistas académicas y libros. Actualmente prepara dos volúmenes sobre la obra del escritor mexicano Efrén Hernández.

ADOLFO CASTAÑÓN. Poeta, ensayista, editor, crítico literario y bibliófilo. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido miembro del consejo de redacción de varias revistas latinoamericanas, entre las que se encuentran *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, *Vuelta*, *Letras Libres*, *Literal*, *Latin American Voices* y *Gradivia*. Desde 2003 es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Entre sus obras se destacan *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante* (1988), *Arbitrario de literatura mexicana* (1995), *La*

campana y el tiempo (2003), *Viaje a México: ensayos, crónicas y retratos* (2008) y *Grano de Sal* (2009). Entre las traducciones importantes en su carrera están *Después de Babel*, de George Steiner, y *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, de J. J. Rousseau. Durante casi tres décadas trabajó para el Fondo de Cultura Económica, donde tuvo a su cargo la edición de diversas obras de Alfonso Reyes, Octavio Paz y Juan José Arreola, entre otros muchos autores. Ha sido investigador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Obtuvo diversos premios, entre los que cabe señalar el Nacional de Literatura de Mazatlán 1996, el Nacional de Periodismo 1998, el Xavier Villaurrutia 2008 y el Nacional de Periodismo José Pagés Llergo 2010.

LIBERTAD GARZÓN. Maestra en Letras Hispánicas por la Universidad de Syracuse, Nueva York, y candidata a doctora en Letras por la UNAM. Actualmente es profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá. Integra el proyecto “El ensayo en diálogo”. Se ha especializado en poesía y narrativa inglesa y norteamericana del siglo XX, y desde el 2005 trabaja sobre la poesía de vanguardia y la tradición del ensayo crítico como forma de la creación en América Latina, tema que investiga actualmente en su tesis doctoral dedicada a la obra crítica del argentino Saúl Yurkiévich. Sobre este último ha publicado “Saúl Yurkiévich: vanguardia y neovanguardia, lecturas de ida y vuelta” (2011). También tradujo una selección de sus poemas inéditos publicados en *Saúl Yurkiévich, Letters between a poet and his translator* (2009), volumen editado con la colaboración de la autora. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Dos libros y una novela” (2014), y la traducción y prólogo a los poemas de Jaime García Maffla y Gloria Posada, incluidos en el último volumen de la colección *Corresponding Voices* (2015).

EFRÉN GIRALDO. Ensayista, crítico, investigador y curador. Licenciado en Español y Literatura, Magíster en Historia del Arte y Doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Es profesor titular y Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, Colombia. Investigador Senior de Colciencias, agencia colombiana de investigación. Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia en 2012 y Premio Nacional de Curaduría Histórica del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá en 2013. Ha publicado siete libros de ensayo e investigación; el último de ellos es *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila* (2014). Alrededor de cien artículos, ensayos, reseñas, comentarios, prólogos, ediciones críticas y textos literarios suyos han aparecido en publicaciones periodísticas, académicas, literarias y culturales de Colombia, España, Estados Unidos y América Latina. Publicó en el año 2016 *La línea sin reposo*, su primer libro de ficción.

MIGUEL GOMES. Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Stony Brook, Nueva York. Desde 1993 se desempeña como profesor de Literaturas Hispánicas y Comparadas en la Universidad de Connecticut. Es catedrático desde 2006 y desde 2009 miembro de la Academia de Artes y Ciencias de Connecticut. Entre sus libros de crítica e investigación se cuentan *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX* (1996; 2ª. ed. ampliada, 2008); *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia* (1999), *Horas de crítica* (2002) y *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (2010). Ha editado diversas antologías y sus artículos sobre poesía y narrativa contemporánea han aparecido en revistas universitarias y literarias internacionales.

ADRIÁN GORELIK. Arquitecto y doctor en Historia, ambos títulos otorgados por la Universidad de Buenos Aires, Argen-

tina. Es investigador independiente del Conicet y profesor titular de la Universidad Nacional de Quilmes, donde dirige el Centro de Historia Intelectual. Es también miembro del consejo de dirección de *Prismas. Revista de Historia Intelectual*. Ha obtenido la Beca Guggenheim (2003) y ha sido nombrado profesor Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge (2011) así como miembro del Wissenschaftskolleg de Berlín (2016). Entre otros libros, ha publicado *Miradas sobre Buenos Aires* (2004), *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina* (2005) y *Correspondencias. Arquitectura, ciudad, cultura* (2011). Ha compilado, junto a Fernanda Arêas Peixoto, *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (2016), y es autor también de numerosos estudios en su especialidad.

GUSTAVO GUERRERO. Estudió letras modernas en la Universidad de París III, Sorbona Nueva, y se doctoró en historia y teoría literarias en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París. Es profesor de literatura e historia cultural latinoamericana contemporánea en la Universidad de Cergy-Pontoise y en Sciences Po Saint-Germain-en-Laye. Paralelamente se desempeña como consejero literario de la casa Gallimard para el área hispánica. Ha publicado, entre otros títulos, *La estrategia neobarroca* (1987), *Itinerarios* (1997), *Teorías de la Lírica* (1998), *La religión del vacío y otros ensayos* (2002), libro finalista del Premio Bartolomé March de Crítica Literaria en Barcelona (2003), e *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela* (2008), con la que obtuvo el XXXVI Premio Anagrama de Ensayo. Fue profesor invitado del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Princeton en 2009 y 2010. Entre 2011 y 2013 dirigió el seminario ALLICCO: Globalización, literatura y cultura en América Latina, en la Escuela Normal Superior de París. En 2014 fue profesor invitado de la Universidad de Cornell y en 2015 de la Universidad de Berna.

MANUELA LUENGAS SOLANO. Antropóloga por la Universidad Nacional de Colombia, con énfasis en Antropología Histórica. Actualmente estudia la Maestría en Letras Latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo de tesis se dedicó al estudio de la novela *La otra raya del tigre*, del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama, y sus relaciones con la historia social del estado de Santander, uno de cuyos capítulos se publicará en el libro en prensa *Trayectorias y propuestas de intelectuales latinoamericanos* editado por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su tema de investigación actual está centrado en las revistas culturales colombianas, con énfasis concreto en *Mito* (1955-1962) y su fundador, Jorge Gaitán Durán. Una aproximación a este tema será publicada en el artículo “Una imagen por testimonio. Sobre la revista *Mito* (1955-1962)” en la revista *Reflexiones Marginales*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

JOSÉ MANUEL MATEO. Doctor en Letras por la UNAM, adscrito al Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en el área de Ensayo Mexicano. Integra el proyecto “El ensayo en diálogo”. Se ha concentrado en el estudio de la obra narrativa y ensayística de José Revueltas y ha dedicado también diversos trabajos a la literatura popular y la poesía mexicana del siglo XX. Actualmente se ocupa de perfilar una corriente ensayística poco presente en las recopilaciones del género, que tiene en José Revueltas y Ricardo Flores Magón a dos de sus autores más prolíficos. Con el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica prepara la serie *Tiempo de Revueltas*, que combina trabajos de investigación y edición, con el fin de abordar las relaciones intelectuales de José Revueltas con diversos personajes de México y otros países. En 2011 obtuvo el VIII Premio Internacional de Ensayo que otorga Siglo XXI Editores por su

trabajo *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, publicado ese mismo año por dicha casa editorial.

RAFAEL MONDRAGÓN. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma universidad. Integra el proyecto “El ensayo en diálogo”. Su especialidad es la historia del pensamiento crítico latinoamericano, con énfasis en autores como Simón Rodríguez, Francisco Bilbao y Pedro Henríquez Ureña, así como las discusiones metodológicas en este campo del saber, dentro de las cuales ha desarrollado una propuesta que combina los aportes de la filología, la historia intelectual y la historia de las ideas filosóficas. Es parte del equipo coordinador de la *Historia de las literaturas de México* que actualmente prepara la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Junto a Álvaro García San Martín coordina el proyecto de edición crítica de las obras completas de Francisco Bilbao. Es autor del libro *Filosofía y narración. Escolio a tres textos del exilio argentino de Francisco Bilbao (1858-1864)* (2015). Es también coordinador, la obra colectiva *Pensar crítico y crítica del pensar. Coordenadas de una generación* (2014), junto con Diana Fuentes, primer volumen de una colección dedicada a la historia del pensamiento crítico latinoamericano reciente.

MAYULI MORALES FAEDO. Doctora en Letras Hispánicas por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Se desempeña como profesora-investigadora del Departamento de Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México. Ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana y del Caribe en revistas especializadas y libros colectivos. En los últimos años ha venido desarrollando una investigación sobre ensayistas hispanoamericanas del siglo XX, entre cuyos resultados se

encuentra la antología *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece ensayistas irrumpen en el canon del siglo XX* (2015) y la coordinación de *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (2016).

MARIANA OZUNA CASTAÑEDA. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha desempeñado como docente en esta institución en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas. Es profesora invitada en la Maestría de Diseño y Producción Editorial de la UAM-Xochimilco. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana decimonónica, la retórica y la teoría de géneros literarios, sobre las cuales ha publicado artículos y capítulos en libros, y ha impartido conferencias. Es investigadora nacional nivel I. De 1998 a 2005 fue integrante del equipo editor de las *Obras* de José Joaquín Fernández de Lizardi en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas. Realizó dos estancias de investigación posdoctoral. Ha sido investigadora invitada en diversos proyectos de investigación auspiciados por el Conacyt o por la UNAM: es integrante de los proyectos “El ensayo en diálogo” y “El libro y el folleto en el periodo de transición: Nueva España (1750-1820)”, este último dirigido por la doctora Cristina Gómez Álvarez. Coordinó la antología general de la obra de Manuel Payno, *Todo el trabajo es comenzar*, para el Fondo de Cultura Económica.

CLARA MARÍA PARRA TRIANA. Doctora en Literatura por la Universidad de Concepción, Chile. Profesora Asistente de la misma casa de estudios. Se dedica al estudio del ensayo en lengua española, la teoría crítica y cultural latinoamericana y la historia intelectual. Ha publicado artículos críticos en diversas revistas especializadas de Chile, Colombia, México, Ecuador, España y Argentina. Publicó el libro *La pugna secreta: consolidación del campo de los estudios literarios hispanoamericanos* (2013); junto a Raúl Rodríguez Freire

editó y coordinó *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX* (2015) y junto a Juan Guillermo Gómez García editó *La elocuencia en la lengua española en el siglo XIX*, de Rafael Gutiérrez Girardot (2016).

LUCÍA PI CHOLULA. Maestra en Letras Latinoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente estudia el Doctorado en Letras en la misma institución, donde realiza una investigación sobre la representación de la ciudad latinoamericana en la literatura contemporánea. Es profesora del Departamento de Lenguas del Instituto Tecnológico Autónomo de México. Ha sido becaria del Colegio Internacional de Graduados “Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, patrocinado por el Conacyt y la DFG (Fundación Alemana de Investigación). Colabora en el proyecto “El ensayo en diálogo. Hacia una lectura densa del ensayo”. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, y en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín. Sus intereses de investigación son las ciudades, la literatura y las representaciones urbanas en diversas expresiones artísticas, así como la teoría literaria latinoamericana.

LILIANA WEINBERG. Doctora en Letras Hispánicas por El Colegio de México. Es investigadora titular del CIALC y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras así como de los programas de posgrado en Letras y Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III, integrante de la Academia Mexicana de Ciencias y consejera de la Cátedra Alfonso Reyes. Es responsable del proyecto “El ensayo en diálogo”. Se dedica al estudio del ensayo latinoamericano en su relación con la teoría y la crítica literarias, la historia de la cultura, el discurso social y

la historia intelectual. Es autora de los libros *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (2001, Premio de Ensayo Literario Lya Kostakowsky), *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación* (2004), *Situación del ensayo* (2006), *Pensar el ensayo* (2007, IV Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI, UAS y El Colegio de Sinaloa), *El ensayo en busca del sentido* (2014), *Biblioteca Americana* (2014) y *Seis ensayos en busca de Pedro Henríquez Ureña* (2015). Ha coordinado varios libros colectivos, como *Estrategias del pensar* (2010) y *Mapas de la integración cultural* (2016), entre otros. Ha publicado numerosos estudios en su especialidad y fue directora de la revista *Latinoamérica*.

LOS DOS VOLÚMENES que integran esta obra se organizan en torno a un propósito central: presentar *el ensayo en diálogo* al mismo tiempo que propiciar *un diálogo sobre el ensayo*, es decir, explorar una particular concepción de este tipo de textos como espacio simbólico que traduce condiciones de encuentro y amistad intelectual entendidos de manera fuerte.

La propuesta que atraviesa el presente libro consiste en que es necesario atender no sólo al texto en sí, en su especificidad, en su opacidad e intransitividad, en su *decir*, sino también al texto en diálogo con el mundo, en su carácter profundamente relacional, en su transparencia y transitividad, en su *querer decir*, ya que sólo de este modo puede resultar más vivamente significativo, y es a partir de allí que se propone llevar a cabo una *lectura densa* del ensayo.

COLECCIÓN
LITERATURA Y ENSAYO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

12

ISBN 978-607-02-9584-3



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe