

Serie monográfica

á·nima

Carolina Gualpa • Gabriel Nicolás Cruz
• Viviana Paredes Guerra • Emily Arévalo • Martín Torres

Valentina de la Torre Guerrero, ed.

Historia del Arte • Filosofía • Literatura

La Gracia de lo terrenal en “Las Siete Obras de Misericordia” de Caravaggio
• *Realismo ingenuo*: una defensa desde el carácter corporizado, situado y activo de la percepción • El mito y la imagen construida de la mujer en la poesía de Rosario Castellanos • Maestrías literarias atrapadas en cuerpo de mujer: el boom latinoamericano bajo la caracterización de “club de machos” • Esquemas de la suspensión: motivos compartidos en algunos prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia



ISBN: 978-9978-68-266-1

á·nima

USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador
www.usfqpress.com

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

Ánima – Volumen 3

Autores en esta edición:

Carolina Gualpa¹, Gabriel Nicolás Cruz², Viviana Paredes Guerra¹, Emily Arévalo¹, Martín Torres³

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ, Quito, Ecuador; ²Universidad de Salamanca, Salamanca, España;

³Universidad de las Américas, UDLA, Quito, Ecuador

Coordinador académico: Jorge García¹

Editora en jefe de esta edición: Valentina de la Torre Guerrero¹

Comité editorial: Rafaela Robalino¹, María Paula Ramírez¹, Valeria León¹, José Galleguillos¹, Manuela López¹, Ismael Guerrero¹, Mauricio Sánchez², ¹Universidad San Francisco de Quito USFQ, ²UEFS “Sánchez y Cifuentes”

Comité académico: Alexandra Astudillo¹, Luis Tescaroli¹, Daniela Alcívar², Lucas Andino¹, Esteban Mayorga¹, Sonia Kraemer¹, Guillermo Morán³, Dennis Schujtiser⁴

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ

²Centro Cultural Benjamín Carrión, CCBC

³Investigador independiente

⁴Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-review*).

Producción editorial: Valentina de la Torre

Diseño y diagramación: Yumiko Nagao

Diseño de cubierta: Yumiko Nagao

Corrección profesional: María del Pilar Cobo

Webmaster: Jaime Páez, Gabriel Ortiz Armas

Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia creative commons [CC BY-NC: Reconocimiento-NoComercial](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Ánima, volumen 3 • junio – julio 2023

Publicado en línea en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/anima>

3ª edición: junio – julio 2023

Más información en: <https://anima.usfq.edu.ec>

Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Ánima [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / editor general, Jorge García. – v. 1 (junio-julio 2021)-. – Quito : USFQ Press, 2021- v.

Anual
ISSN:

1. Universidad San Francisco de Quito – Publicaciones seriadas. – 2. Filosofía. – 3. Historia del arte. – 4. Literatura. – I. García, Jorge, ed.

CLC: Z 1033 .U64 A55
CDD: 011.34

OBI-120

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

de la Torre, Valentina, editor. *Ánima*. Vol. 3. USFQ PRESS, 2021, <http://doi.org/10.18272/ánima.v3i>

Ánima

ISBNe: 978-9978-68-266-1

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

Ánima

ISBNe: 978-9978-68-266-1

DOI: <http://doi.org/10.18272/anima.v3i>

Descripción de la serie:

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades (COCISOH) de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica artículos de investigación de estudiantes de pregrado y posgrado, que sean análisis en temáticas de cualquier área de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera; reflexiones sobre las distintas formas artísticas visuales de cualquier periodo de la historia del arte; y análisis, interpretaciones o propuestas de relectura de textos de la literatura global. Asimismo, alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación de expertos que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura.

Contacto principal – *Ánima*

Att. Jorge García

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Calle Diego de Robles S/N y Pampite, Campus Cumbayá

Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.

Correo electrónico: anima@usfq.edu.ec

á

Índice de contenidos

Carta del Editor

Letter from the Editor

Carta del Editor

Valentina de la Torre Guerrero | 12

Historia del Arte

Art History

La Gracia de lo terrenal en “Las Siete Obras de Misericordia” de Caravaggio
The Grace in the mundane in Caravaggio’s “The Seven Works of Mercy”

Carolina Gualpa | 17

Filosofía

Philosophy

Realismo ingenuo: una defensa desde el carácter corporizado, situado y activo de la percepción
Naive realism: a defense from the embodied, embedded and enactive character of perception

Gabriel Nicolás Cruz | 39

Literatura

Literature

El mito y la imagen construida de la mujer en la poesía de Rosario Castellanos
Myth and constructed image of women in Rosario Castellanos’ poetry

Viviana Paredes Guerra | 55

Maestrías literarias atrapadas en cuerpo de mujer:
el *boom* latinoamericano bajo la caracterización de “club de machos”
Literary masters trapped in a woman’s body
The Latin American Boom under the epithet of “club de machos”

Emily Arévalo | 69

Aportes de expertos

Contributions from Experts

Esquemas de la suspensión: motivos compartidos en algunos prólogos de
Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio Fernández, “El milagro secreto”
de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Schemes of suspension: motives shared in some prologues of Macedonio Fernández’s *Museo
de la Novela de la Eterna*, “El milagro secreto” by Jorge Luis Borges
and *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia

Martín Torres | 85

Políticas de publicación

Publishing Policies

Políticas de publicación | **104**

Publishing Policies | **107**

á

Carta del editor

Letter from the Editor

Estimados lectores:

Ánima surgió como una iniciativa para potenciar las voces estudiantiles en sus primeras incursiones dentro de la academia.

Vivir las Humanidades desde la piel del alumno puede ser atemorizante. El estudiante recibe la teoría dentro de las aulas, la lee tomando una taza de té en la madrugada, la procesa mientras observa por la ventana del bus, la rechaza con una risa burlona, la vuelve a repensar y finalmente asiente con cuidado, quedándose con lo que resuena. Así va construyéndose, bloque a bloque, con cada vez más certeza y convencimiento de que lo que ha llegado a conocer es solamente una minúscula fracción de lo que el mundo tiene para ofrecerle.

Para el estudiante, la academia puede parecer un hostil camino de una vía, que no permite ningún intento duradero de reciprocidad.

Ánima se enorgullece por reconciliar lo estudiantil y lo académico, creando surcos donde sus diálogos se entremezclan, se cuestionan, y la sinergia básica para la creación del conocimiento de las Humanidades se renueva. Esta dinámica vital carecería de sentido sin la accesibilidad de sus contenidos a los lectores. Por esta razón, *Ánima* es una publicación de acceso abierto y desea que los artículos se conviertan en herramientas para el continuo mejoramiento de las Humanidades.

Por ser motores de este progreso, los primeros agradecimientos de esta carta pertenecen a los autores del volumen: Carolina Gualpa, Gabriel Cruz, Viviana Paredes Guerra y Emily Arévalo, quienes se atrevieron a contribuir un verso a la gran obra. Agradecemos también a Martín Torres, quien eligió aportar a la sección de expertos de *Ánima*.

Durante el proceso editorial de esta publicación fue un privilegio contar con la ayuda de los revisores expertos: Alexandra Astudillo Figueroa, Luis Tescaroli, Daniela Alcívar, Lucas Andino, Esteban Mayorga, Sonia Kraemer, Guillermo Morán y Dennis Schutijser. De igual forma queremos dar un especial reconocimiento a Jorge García, supervisor académico de la serie monográfica, revisor experto y guía en el proceso de publicación de este volumen. A él le agradecemos profundamente por su involucramiento y entrega que siempre nos brindó. Por lo mismo debemos dar gracias al equipo de la USFQ PRESS: Andrea Naranjo, Gabriel Ortiz Armas y Yumiko Nagao. Reconocemos su respaldo incondicional, que siempre fue más allá de lo que exigía la obligación profesional.

Como editora en jefe de *Ánima*, mi periodo al frente de la serie monográfica fue una experiencia extraordinaria, sin embargo, sería descuidado de mi parte no mencionar el desafío que constituyó llevar adelante el tercer volumen de la publicación. Por lo tanto, debo agradecer personalmente a mis antecesores Ismael Guerrero y Mauricio Sánchez, quienes me creyeron capaz de llevar a cabo la tarea y me brindaron un acompañamiento excepcional.

Por último, pero no por ello menos importante, debo expresar un profundo agradecimiento a mi equipo editorial: Rafaela Robalino, María Paula Ramírez, Valeria León, José Galleguillos y Manuela López, que creyeron en la misión de *Ánima* y trabajaron incansablemente para que este volumen viera la luz. Asimismo, quiero hacer una mención especial a Cecilia Freire, Carmen Fernández Salvador, Giuliana Zambrano, Anamaria Garzón y a todos aquellos que apoyaron el proyecto desde sus inicios.

Ahora que ya se han dado las debidas gracias, es posible hacer un breve recorrido que prepare al lector para lo que encontrará en las páginas de este tercer volumen. En la sección de Historia del Arte, un artículo examina «Las Siete Obras de Misericordia» de Caravaggio y la aprecia bajo un nuevo lente, pues resalta su uso de tanto el naturalismo como el misticismo para apelar al anhelo de obtener la salvación eterna de la sociedad napolitana. Por otro lado, en Filosofía, el autor plantea al realismo ingenuo como una perspectiva superior a la creencia de que puede obtenerse cualquier conocimiento absoluto de *esencias* a través de la percepción humana. En *Literatura*, uno de los textos explora la construcción de la feminidad de Rosario Castellanos y propone una alternativa a la mujer históricamente mitificada en la literatura. El otro se centra en la exclusión de la mujer dentro del Boom Latinoamericano y hace un cuestionamiento de este a través del estudio de obras seleccionadas de Albalucía Ángel, Clarice Lispector y Elena Garro. Finalmente, en *Aportes de Expertos*, se traza una genealogía de la literatura argentina del siglo XX, a partir del análisis de obras de Macedonio Fernández, José Luis Borges y Ricardo Piglia.

Para terminar, solo queda invitar al lector a que haga suyos los artículos aquí recogidos. Que los lea con una taza de té, los piense mirando por la ventana del bus, los cuestione, los refute y se quede aquello que le sea útil de cada uno, formulando sus propias respuestas. Solo así las Humanidades podrán continuar su expansión y enriquecimiento.

Valentina de la Torre Guerrero

Editora en jefe

á

Historia del Arte

Art History



La Gracia de lo terrenal en “Las Siete Obras de Misericordia” de Caravaggio

The Grace in the mundane in Caravaggio’s
“The Seven Works of Mercy”

Carolina Gualpa

cgualpa@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 06/05/2023

Fecha de aceptación: 17/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2974>



Resumen

El estilo naturalista de Caravaggio causó que críticos como Bellori y Baglione cuestionaran su valor artístico; sin embargo, el naturalismo hace que las pinturas de Caravaggio cobren vida ante el espectador y lo conmuevan. En “Las siete obras de misericordia”, el artista no solo plasma la realidad de la sociedad napolitana, sino que muestra la posibilidad del perdón y la salvación, habilitada gracias a las obras de misericordia. Para comprender mejor lo que se consideraba “buen arte” en el barroco italiano, se usaron los textos originales que Bellori y Baglione escribieron con respecto a Caravaggio. De igual manera, se estudió la pintura por partes para entenderla a mayor profundidad y analizar el rol de cada personaje en la escena, al igual que la luz como representación de la gracia. Finalmente, se concluye que la pintura, al representar fielmente la naturaleza humana, a la vez que le otorga misticismo, provoca que en el observador surja la esperanza de que la salvación es posible. Así, el naturalismo en esta pintura responde a las preocupaciones del arte barroco de la Contrarreforma, y logra conmover y convencer a quien la observa.

Palabras clave:

Caravaggio, siete obras de misericordia, naturalismo, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, luz, gracia, misticismo, Contrarreforma

Abstract

Caravaggio's naturalistic style caused critics such as Bellori and Baglione to question his artistic value; however, it is naturalism that makes Caravaggio's paintings come alive before the viewer and move them. In "The Seven Works of Mercy", the artist not only captures the reality of Neapolitan society, but shows the possibility of forgiveness and salvation, enabled thanks to the works of mercy. To better understand what was considered "good art" in the Italian Baroque, the original texts that Bellori and Baglione wrote regarding Caravaggio were used. Similarly, the painting was studied in parts in order to understand it in greater depth and to analyze the role of each character in the scene, and the light as a representation of Grace. Finally, it was concluded that the painting, by faithfully representing human nature, while giving it mysticism, gives the observer the hope that salvation is possible. Thus, the naturalism in this painting responds to the concerns of the baroque art of the Counter-Reformation, managing to move and persuade the observer.

Keywords:

Caravaggio, seven works of mercy, naturalism, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, light, grace, mysticism, counter-reformation.

Michel Angelo Merisi da Caravaggio, mejor conocido como Caravaggio, es uno de los grandes maestros de la pintura barroca italiana. Mientras esta afirmación es aceptada en la actualidad, en su tiempo, había quienes criticaban duramente el trabajo del artista. En especial críticos como Giovanni Baglione o Giovanni Pietro Bellori, uno más severo que el otro. Baglione fue su más grande crítico, como se puede evidenciar en el cierre de la biografía de Caravaggio que escribió en su libro *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*: “Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue reste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie” (Baglione 136-139).¹ Este comentario sugiere que Baglione no consideraba al trabajo de Caravaggio como uno de calidad, sino que su valor y la admiración que causaba el pintor provenía de aquello que se decía de él.

Por su parte, Bellori en la biografía que escribe de Caravaggio en su libro *Le Vite de' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Co' Loro Ritratti al Naturale*, inicia resaltando el estudio de la imitación y de la belleza de las cosas. También agrega que Caravaggio “[...] non riconobbe otre maestro, che il modello, e senza elezione delle meglio-ri forme naturali quello, che a dire è stupendo, pare che senz' arte emulasse l'arte”² (Bellori 119-130). Esto indica que Bellori no aprobaba del uso de modelos de Caravaggio, y que no consideraba sus obras como verdadero arte, simplemente como imitación. Para el crítico, el arte debía ser superior a la naturaleza, en especial cuando se pintaba aquello considerado divino, pues, a diferencia de lo mortal, lo divino es eterno y no envejece. Por eso, el artista debía realizar un trabajo intelectual que permitiera que lo ideal fuese superior a la naturaleza (Raben 126-146). Esta forma de ver el arte de Bellori hizo que critique especialmente a Caravaggio porque “non si faceva propria nè meno una pennellata, la quale diceva non esser sua ma dalla natura, e sdegnando ogn'altro precetto riputava sommo artificio il non essere obligato all'arte”³ (Bellori 119-130). De esta forma, muestra su desaprobación con el tratamiento que Caravaggio le daba al arte, e insinúa que no hay un trabajo intelectual detrás, y que el pintor no imprimía su identidad en sus obras.

Estas críticas se daban principalmente por el estilo naturalista de Caravaggio, que se alejaba de las figuras idealizadas y usaba modelos de los sectores marginales de la sociedad. Todo esto iba en contra del *decoro*, importante para retratar temas religiosos en la Contrarreforma. Lo que se consideraba de buen gusto en esa época era presentar a las figuras religiosas como idealizadas, diferenciadas de los mortales pecadores. Esto hacía

¹ Sin embargo, adquirió gran prestigio, y más se pagaron sus obras que las de otros. Tan importante es el aura otorgada por el pueblo, quien no juzga con los ojos, sino observa con el oído.

² [Caravaggio] No reconoce otro maestro excepto sus modelos, escogidos precisamente aquellos que no poseen bellas formas naturales, lo que parece estupendo si se tratase de imitar al arte sin tener arte.

³ No consideraba ni a una pincelada suya, sino que provenía de la naturaleza y, desdeñando cualquier otro precepto, consideraba que su sumo artificio era no tener que rendir cuentas al arte.

que el estilo naturalista de Caravaggio fuese visto como contrario a lo que se consideraba de buen gusto e incluso al mismo arte, pues se inspiraba en personas extremadamente terrenales, y retrataba la miseria humana, incluso usando estos modelos para presentar figuras divinas.

A pesar de las críticas de sus contemporáneos, el estilo naturalista de Caravaggio permite que sus obras cobren vida. El otro factor que aporta vida a las pinturas de Caravaggio es su manera de retratar lo divino. Uno de los recursos mejor usados es la luz, pues su juego de luz y sombra no solo le da mayor profundidad a la obra, sino que permite diferenciar lo divino de lo terrenal, y resaltar con mayor precisión la presencia de lo milagroso o la gracia. Existe un equilibrio en la obra de Caravaggio entre lo cotidiano y lo divino, de tal forma que no resulta artificial lo que se ve, sino que se vuelve real. De esta manera, es más sencillo para el espectador verse inmerso en la obra que observa, y convertirse así en testigo de la escena milagrosa que se representa. Este equilibrio entre el naturalismo y lo divino alcanza su máxima expresión en *Las Siete Obras de Misericordia* (1607) (fig. 1), que Caravaggio pintó para la capilla del Pio Monte de Nápoles.



Fig. 1. *Siete Obras de Misericordia*, Caravaggio, 1607. Óleo sobre lienzo, 390 x 260 cm. Nápoles, Capilla del Pio Monte della Misericordia

Cabe recalcar que la llegada de Caravaggio a Nápoles se dio porque el artista huyó de Roma tras haber matado a Ranuccio Tomassoni (la causa exacta de este asesinato aún no queda del todo clara). Después de haber cometido el asesinato, Caravaggio fue condenado a muerte, por lo que huyó de Roma a Nápoles, donde se refugió bajo la protección de la familia Colonna (Bona Castelloti 110-113). Aquí recibe el encargo de realizar *Las Siete Obras de la Misericordia*, y puede que la razón detrás de su gran compromiso con la obra, así como el magnífico resultado, se deba a que, de alguna u otra forma, se encontraba penitente de sus actos y deseaba ser receptor de misericordia. Con *Las Siete Obras de Misericordia*, Caravaggio busca expiar sus pecados, un objetivo que lo acompañaría en obras posteriores como *La Flagelación* (1607), *Madonna del Rosario* (1607) o *Degollación del Bautista* (1608), donde se encuentran figuras penitentes que buscan encontrar sosiego, a la vez que suelen estar rodeadas de actos violentos. A partir de *Las Siete Obras de Misericordia*, en el trabajo de Caravaggio la expiación y la súplica se vuelven recurrentes, lo cual refleja el tormento del artista.

Primero, es necesario entender lo innovador de la producción artística, sobre todo al presentar las obras de misericordia. Para empezar, las obras no se solían pintar en una sola escena, sino que cada una se presentaba individualmente, como ocurre en las creaciones del Maestro de Alkmaar (fig. 2). En esta serie de pinturas, cada obra de misericordia es presentada en un panel individual, y son fácilmente diferenciables. Se desarrollan en diferentes lugares de una ciudad para distinguirlas aún más, con una exposición clara y una perspectiva clásica, y Jesús en el centro observa las obras.



Fig. 2. *Siete Obras de Misericordia*, Maestro de Alkmaar, 1504. Óleo sobre tabla, 101cm x 55,5 cm. Ámsterdam, Rijksmuseum

En el caso que se las pintara juntas, cada una tenía su propia escena, como ocurre con la obra de Brueghel (fig. 3), sin interactuar la una con la otra. En esta, si bien las siete obras se encuentran pintadas juntas, cada una se puede distinguir con facilidad pues se encuentran distribuidas en el lienzo según como aparecen en el evangelio de San Mateo (Mt 25,35-36): “Porque tuve hambre, y me dieron de comer; tuve sed, y me dieron de beber; era un extraño, y me hospedaron; estaba desnudo, y me vistieron; enfermo, y me visitaron; en la cárcel y fueron a verme.” En el evangelio se presentan seis obras de

misericordia corporales, pues la séptima, *enterrar a los muertos*, fue agregada más tarde en la Edad Media (Rodríguez 207-219). Por eso, en esta obra se puede apreciar en el fondo de la pintura a dos personas que llevan un ataúd.



Fig. 3. *Obras de Misericordia*, Pieter Bruegel el viejo, 1559. Rotterdam, Museo Boijmans-van Beuningen

En otros casos, no se pintaban las siete obras en su totalidad, como ocurre con la *Madonna di Popolo* (1579) (fig. 4), de Barrocci. En ella se presenta a la Virgen María junto a Jesús y un séquito de ángeles, separados del pueblo por figuras angelicales y nubes. Debajo de ellos el pueblo se encuentra aglutinado y están conscientes de la presencia divina, como sugiere la figura de la mujer con sus hijos, quien apunta a la Virgen. En un primer plano, como la obra de misericordia más fácil de distinguir, se encuentra un hombre que *da de vestir al desnudo*; directamente debajo de la Virgen se encuentra una mujer que recibe limosna, lo que puede interpretarse como *dar de comer al hambriento*, y en el fondo de la pintura, se puede ver a un hombre que pasa un pan a un preso, en alusión a las obras de *dar de comer al hambriento* y *visitar al preso*. Sin embargo, un detalle digno de

mención en esta pintura es que no solo el pueblo percibe la presencia de la Virgen y Jesús, sino que ella está intercediendo por ellos. Esto es evidente en los gestos de sus manos y la mirada que le dirige a su hijo. Adicionalmente, la versión y estilo de Barrocci son muy diferentes a los de Caravaggio, dada su formación en Bolonia, donde era obispo Gabriele Paleotti (Pacciarotti). La figura de Paleotti es importante, pues fue uno de los principales tratadistas de la Contrarreforma, quien tendría una gran repercusión en la pintura barroca y la concepción del *decoro* al momento de presentar figuras sacras. *Decoro* que muchas veces Caravaggio no seguiría.



Fig. 4. *Madonna di Popolo*, Federico Barocci, 1579. Óleo sobre lienzo, 325 cm x 252 cm. Florencia, Galería Uffizi

Además, la iconografía usada por Caravaggio tampoco es la que tradicionalmente se seguía para pintar las obras de misericordia. Por lo general, se utilizaban fuentes como los grabados de Giulio Roscio Ortino, presentados en *Icones Operum Misericordiae* (fig. 5). Los artistas usaban los grabados como inspiración y guía, lo cual adquirió importancia tras el Concilio de Trento, donde Paleotti expuso cómo se debían de presentar las imágenes sagradas en la pintura. De tal forma, surge la iconografía asociada a cada santo y eventos específicos que se quisiera retratar; se prioriza el respeto al *decoro* de las imágenes sacras y se mantiene fidelidad a las sagradas escrituras. Este es un libro que muestra diferentes formas de representar las siete obras de misericordia, cada una individualmente, en escenarios genéricos, con vestimenta que no iba acorde con la moda del momento, y con gestos y expresiones poco genuinas. Caravaggio no usa esta iconografía y opta por pintar personas comunes, un escenario cotidiano, y motivos que les resultaran familiares a los habitantes de Nápoles.

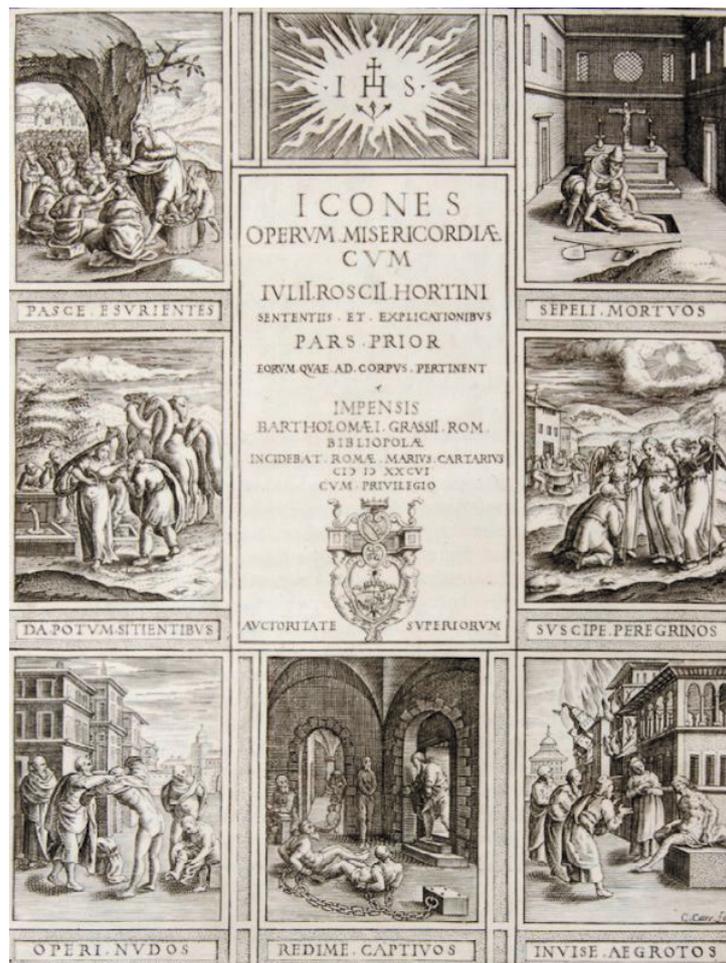


Fig. 5. *Icones Operum Misericordiae*, Giulio Roscio, 1586



Fig. 6. *Las siete obras de Misericordia*, Caravaggio, 1607

En cuanto a los aspectos formales de la obra, se puede apreciar la presencia de la espiral, y figuras amontonadas una encima de otra. Los exámenes realizados en esta obra demuestran lo difícil que fue realizarla, por su composición tan compleja (Schütze). Presentar las siete obras, todas juntas, hizo que este fuese un proyecto muy ambicioso. Por otra parte, en el cuadro no hay una línea narrativa definida entre las escenas, pues cada una está separada la una de la otra, y los personajes realizan su obra sin darse cuenta de que están rodeados de más personas. Todos los personajes están atrapados en un fugaz acto individual, y puestos juntos sin interactuar verdaderamente uno con otro. Sin embargo, todas estas escenas, que parecen no tener nada en común, llevan a pensar en la tradición judeocristiana, y la obra en sí le habla al espectador con respecto a la vida cotidiana en Nápoles.

De derecha a izquierda, la primera obra de la misericordia que se encuentra es *enterrar a los muertos*, que no forma parte del evangelio de San Mateo, sino que fue agregada en la Edad Media. En esta escena, se ve cómo un hombre sostiene una antorcha que ilumina la escena, y se sugiere la idea de la muerte. Si bien no se ve al cadáver, se ven los pies, que recuerdan al cuadro de *La Muerte de la Virgen* pintada en 1606 (fig. 8). *La Muerte de la Virgen* fue criticada por haber usado de modelo a una mujer ahogada, y “perche have fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte [...]”⁴ (Baglione). La representación de los pies no es un detalle menor en la obra de Caravaggio, pues es un tema recurrente en su tradición pictórica; se trata de plantas de pies sucias que muestran la pobreza, la miseria y la humanidad de los modelos. Este no es solo un trabajo que recopila la tradición judeocristiana, sino que es un cuadro que contiene varios elementos propios del pintor que marcan su identidad como artista.

La siguiente escena es la de Pero dando de lactar a su padre Cimón, quien está en la cárcel (fig. 7). Esta escena también es conocida como la *Caritas Romana* (Bühren 63-87). Esta fue una leyenda importante y característica en Roma en el siglo I, y se extendió por el territorio italiano. La leyenda consistía en que una joven va a visitar a su padre que se encuentra encarcelado y condenado a muerte, y lo amamanta; los guardias los descubren y se conmueven tanto de la acción de la joven que liberan a Cimón. Esta era una escena presentada en obras italianas, como el fresco de Perin del Vaga en Génova, el cual probablemente vio Caravaggio en su estancia en la ciudad (Stagno 23-29). De tal forma, esta escena resultaba familiar para quienes la veían, pues ya se la había representado antes. Con estos personajes el artista presenta las obras de *dar de comer al hambriento* y *visitar al preso*.

⁴ Porque pintó con poco decoro a una Virgen hinchada y con piernas desnudas [...].



Fig. 7. Detalle “enterrar a los muertos”, “dar de comer al hambriento” y “visitar al preso”



Fig. 8. *Muerte de la Virgen*, Caravaggio, 1606. Óleo sobre lienzo, 369 cm x 245 cm. París, Museo de Louvre

También se puede ver a San Martín de Tours, que lleva vestimenta moderna y se arranca la túnica para *dar de vestir al desnudo* (fig. 9) (Castelloti 110-113). Frente a él, oculto por las sombras, se encuentra un hombre enfermo acucillado, con las manos juntas en súplica, la planta de su pie sucio, iluminada. Atrás de San Martín se puede ver una oreja de otra persona, que es quien ve al enfermo escondido, lo cual representa la obra de *visitar al enfermo* (fig. 10) (Schütze). Sansón, en el fondo, bebe del maxilar de un burro, en representación de *dar de beber al sediento* (Puglisi). Finalmente, se puede ver a un posadero que apunta hacia la izquierda, fuera del cuadro; frente a él se encuentra un hombre con la concha del peregrino de la tradición jacobina (Bühren), esta escena presenta *dar posada al peregrino*. En todas estas escenas se incluyen personas de apariencia cotidiana, con todas sus imperfecciones y vestimenta de la época, excepto por Sansón, quien lleva una túnica que contrasta con la vestimenta moderna a su alrededor, y es el único personaje del Antiguo Testamento, es decir, una tradición más antigua que los demás personajes.

Todo esto ocurre en un escenario cotidiano para el espectador napolitano, para quien se diseñó el cuadro, pues se trata de un callejón en Nápoles.⁵ De esta forma, Caravaggio no solo incorpora personajes importantes para el catolicismo como Sansón, la figura más antigua, y San Martín de Tours, sino que, además, usa relatos que forman parte de una identidad italiana, como la Caritas Romana, acompañado de elementos que resultan familiares en la obra de Caravaggio. Con esto se logra que el espectador sea testigo en el sentido de que percibe como reales y cotidianas estas personas, y esta escena en específico, pues se sitúa en un lugar de encuentro común de la población de Nápoles. No solo se trata del lugar físico en el que ocurre la obra, sino de un reflejo de la sociedad napolitana, con su moda, gente adinerada que puede ser misericordiosa y grupos más pobres que necesitan de esa misericordia.

⁵ González y Tello (86), en su biografía de Caravaggio, mencionan que el callejón que este pintó sería la esquina de la Via dei Tribunali y el callejón dei Zuroli. Otros autores, como Longhi (ctd. en Castelloti 112), reconocen que se trata de un cruce de caminos napolitanos. De igual forma, Pacciarotti (46) afirma que a Caravaggio le bastó ir a una calle cualquiera de Nápoles para retratar la vida de los napolitanos en este cuadro.



Fig. 9. Detalle "vestir al desnudo", "visitar al enfermo", "dar posada al peregrino" y "dar de beber al sediento"



Fig. 10. Detalle "visitar al enfermo"

En la parte superior del cuadro, sostenida por dos ángeles y sobre una nube, se encuentra la Virgen con el niño observándolos (fig. 11). Los personajes que llevan a cabo las obras de misericordia no se dan cuenta de que están siendo observados, sino que siguen realizando sus actividades, por lo que el espectador es el único testigo de esta escena en su totalidad. De este modo, solo quien ve la obra puede apreciar esta visión, conformada por la imagen de la Virgen que es similar a la Virgen, pero no es ella en sí. Existe una diferencia entre los personajes del cuadro y el espectador en cuanto a su capacidad de *observar* lo místico. El espectador puede hacerlo, mientras que los personajes no tienen este privilegio de notar su acercamiento al plano celestial. De igual manera, es importante notar que, si bien el manto de la Virgen está tocando el fuego de la antorcha, este no se quema, por lo que se indica que hay una separación entre lo terrenal y lo metafísico (Bühren 63-87). Adicionalmente, en esta composición se encuentran gestos ya usados por Caravaggio anteriormente, como el gesto del ángel en *Martirio de San Mateo* (1600) (fig. 12). En este, al igual que en las *Siete Obras de Misericordia*, el ángel estira su brazo para alcanzar el plano terrenal, pero la diferencia se encuentra en que, en las *Siete Obras de Misericordia*, no existe tal contacto, por lo que el ángel es un agente pasivo en la escena.



Fig. 11. *Detalle Virgen con el niño en brazos y ángeles*



Fig. 12. *Martirio de San Mateo*, Caravaggio, 1600. Óleo, 323 cm x 343 cm. Roma, Iglesia de San Luis de los Franceses

En cuanto a la temática, como se estableció anteriormente, las obras provienen del evangelio de San Mateo. Son conocidas como las siete obras de misericordia corporales, y resultaron también un debate central en el contexto de la Contrarreforma, respuesta de la Iglesia católica a la Reforma que provocó la separación de la Iglesia protestante en el siglo XVI. Los protestantes sostenían que las obras corporales por sí mismas no bastaban sin el factor salvífico de la gracia, que debe entenderse como el don de Dios sin el cual el ser humano no puede trascender. Es decir, la gracia es el vínculo que une al ser humano con Dios para que su espíritu deje de ser finito y pueda ser salvado (Alfaro 5-29). Naturalmente, la Iglesia católica se oponía a esta idea, y buscaba demostrar el poder de las obras de misericordia y cómo estas trascienden en el tiempo. Dentro de la obra, esto es especialmente asentado porque la Virgen no interviene, y los actores de las obras no se percatan de su presencia, como ocurre con la *Madonna di Popolo*, de Barrocci. De igual manera, la luz indica que hay una función autónoma de la gracia, pues esta ilumina partes muy específicas del cuadro.

En primer lugar, se puede apreciar que María con el niño Jesús y su séquito de ángeles traen consigo una luz divina propia, lo cual indica no solo su divinidad, sino la gracia que de ellos proviene, así como la misericordia. También, la luz se encuentra sobre aquellos que realizan las obras de misericordia, y los pobres que las reciben, de tal forma que se puede apreciar cómo la gracia actúa sobre estas personas sin que la Virgen y su séquito intervengan directamente. Así, Caravaggio usa la luz como una metáfora de la misericordia y de la gracia (Bühren 63-87). Al hacer que la luz provenga de los cuerpos de las personas que se encuentran en un plano celestial, y que esta caiga sobre los cuerpos terrenales, se indica una conexión entre estos personajes, que proviene del poder de la misericordia, y la gracia que permite al ser humano dejar de ser finito. No solo esto, sino que se sugiere que con estas obras se podría llegar a obtener la gracia y acercarse al plano metafísico. A pesar de este acercamiento, las personas mortales siguen sin notar la presencia de lo celestial, y no interactúan con este plano. Esto quiere decir que aún no son gracia ni han vuelto a ella, porque sus espíritus siguen siendo finitos; sin embargo, en ese momento, existe una conexión que establece la posibilidad de salvación, es decir, obtienen el don de Dios. Así, por medio de la luz, se presenta a la misericordia como una virtud que eleva al ser humano a un plano que, si bien no es el celestial, tampoco es únicamente terrenal; la misericordia habilita la posibilidad de la salvación. De tal forma, la luz transmite el poder y el milagro de las obras de misericordia corporales, y hace que la escena sea milagrosa a la vez que realista.

Otro aspecto importante es que quienes comisionaron la obra fueron los nobles gobernadores del Pio Monte, quienes tenían un especial interés en que se pintaran las obras de misericordia corporales, pues ellos mismos realizaban estas obras de misericordia. No solo daban limosina, sino que proveían al “Ospedale degli Incurabili di letti”, donde tendían las camas, alimentaban a los enfermos y daban sepultura a los cadáveres (Pavone 74-77). Así, la obra también se convierte en una herramienta para poder educar al pueblo

y colocar al grupo de gobernadores como modelo, a la vez que alude a las necesidades materiales del pueblo napolitano en el momento (Pavone 74-77). La realidad reflejada, junto con el naturalismo de Caravaggio, lograban que el mensaje resultara más íntimo y convincente. Esta pieza fue comisionada para el altar mayor de la iglesia, junto con otros seis cuadros que mostraran las obras de misericordia individualmente, comisionados a otros pintores desconocidos, de tal forma que la temática de las obras de misericordia se repitiera continuamente, y concluyeran todas juntas en el altar mayor (Puglisi) (fig. 13). De esta manera, el mensaje se repite constantemente y concluye en una imagen poderosa que parece verdadera, y que juega con los sentidos de quien la observa por su dificultad al momento de apreciarla.



Fig. 13. *Las siete Obras de Misericordia* expuesta actualmente en le Pio Monte della Misericordia

La luz y el realismo de Caravaggio son elementos que se conjugan para cobrar vida y hacer que el espectador se vea envuelto en este momento del cual solo él es testigo. El espectador no solo observa la presencia de la Virgen con el niño, sino el momento milagroso, representado por la luz, en que la gracia actúa en los personajes. A la vez, el estilo naturalista y cotidiano le permite sentir que lo que observa es real, y le provee la sensación de interactuar con la obra, pues el pueblo de Nápoles se identificaría con estos personajes y sus necesidades. Esto hace que el estilo naturalista de Caravaggio, que tanto Bellori como Baglione criticaban, así como su juego de luz y sombra, resulte en una pintura que parece cobrar vida. Logra conmover a su audiencia y en consecuencia invita a ser misericordioso.

Si bien Caravaggio se rebela en cierta medida contra el *decoro* que defendía Paleotti —una rebeldía que condenaban Bellori y Baglione por su poco idealismo—, sigue siendo un arte que conmueve y educa, y cumple la función de la pintura en el arte contrarreformista. En cierta medida, su estilo naturalista provoca que la acción de la gracia se sienta real y poderosa, al punto en que parece que estos personajes mundanos han alcanzado el don de Dios y se han vuelto ideales. Se trata de una pintura que demuestra cómo en la miseria humana se encuentra la belleza de la misericordia.

En este momento congelado en el tiempo, en medio de un cruce de caminos de Nápoles y donde se encuentran nobles y pobres, ocurre algo místico. Es la capacidad del ser humano de ser misericordioso y acercarse a la gracia, y los espectadores del cuadro sirven como únicos testigos. Un callejón solitario, que los napolitanos reconocen como lugar común, es escenario de momentos milagrosos. Con esto se logra que el cuadro apele a los espectadores y comprendan la trascendencia de las obras de misericordia en sus vidas. Así también, se alienta al pueblo de Nápoles a realizar las obras corporales de misericordia, para que ellos también puedan alcanzar la gracia. Este mensaje es solamente efectivo por el naturalismo de la imagen. En este cuadro se encuentra un arte que trasciende no solo el tiempo, sino también lo ideal, porque resalta la belleza de aquello que es dolorosamente humano: la necesidad y la bondad.

Referencias

- Alfaro, Juan. "Persona y Gracia." *Gregorianum*, vol. 41, no. 1, 1960, pp. 5–29. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23571647
- Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti*. Roma: Heidelberger historische Bestände, 1642. Digital. <https://doi.org/10.11588/diglit.26789#0007>
- Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni: Co' loro ritratti al Naturale*. Roma: Heidelberger historische Bestände, 1728. Digital. <https://doi.org/10.11588/diglit.11366#0150>
- Bühren, Ralf van. "Caravaggio's 'Seven Works of Mercy' in Naples. The relevance of art history to cultural journalism." *Church, Communication and Culture* vol. 2, no. 1, 2017, pp. 63-87.
- Castellotti, Marco Bona. *La paradoja de Caravaggio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010. *Digitalia*, <https://www-digitaliapublishing-com.ezbiblio.usfq.edu.ec/a/33649>
- González Prieto, Antonio, y Antonio Tello. *Grandes maestros de la pintura: Caravaggio*. Barcelona: Editorial Sol 90, S.L., 2006.
- Pacciarotti, Giuseppe. *La pintura barroca en Italia*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.
- Pavone, Mario Alberto. *Prospettiva*, no. 43, 1985, pp. 74–77. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24430706
- Puglisi, Catherine. *Caravaggio*. Londres: Phaidon, 1998.
- Raben, Hans. "Bellori's Art: The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 32, no. 2/3, 2006, pp. 126–46. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20355327
- Schütze, Sebastian. *Caravaggio: Obra completa*. Taschen, Biblioteca Universalis, 2018.
- Rodríguez, Sebastián. "Las Obras de Misericordia. Origen en las Sagradas Escrituras y desarrollo en la historia de la Iglesia." *Ecclesia*, vol. 30. no. 2, 2016, pp. 207-219.
- Stagno, Laura. "Caravaggio a Genova: i rapporti con i Doria." *Caravaggio e la fuga. La pittura di paesaggio nelle ville Doria Pamphilj*, 2010, pp. 23-29.

á

Filosofía

Philosophy



Realismo ingenuo: una defensa desde el carácter corporizado, situado y activo de la percepción*

Naive realism: a defense from the embodied, embedded and enactive character of perception

Gabriel Nicolás Cruz

gncruz.ac@gmail.com

Universidad de Salamanca, España

Fecha de envío: 01/12/2022

Fecha de aceptación: 10/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2862>



* Este texto fue escrito originalmente para la asignatura de Filosofía de la Percepción del Máster Interuniversitario en Lógica y Filosofía de la Ciencia (USAL, UGR y UVa) promoción 2021-2022. Agradezco especialmente al Dr. Manuel Heras-Escribano cuya docencia inspira este trabajo.

Resumen

En este artículo se elabora una defensa del *realismo ingenuo* como teoría de la percepción. Se parte de mostrar que abandonar esta posición y optar por teorías alternativas se debe a que se admite la existencia de una brecha indisoluble entre los contenidos de la percepción y cómo son las cosas en el mundo. Con esto planteado, se sostiene que la plausibilidad de esa brecha tiene como presupuestos: a) un mundo y una mente ontológicamente independientes el uno del otro, b) el carácter pasivo de la percepción y c) la existencia de una *esencia* o carácter *nouménico* de los objetos. Posteriormente, se muestra cómo, al reemplazar los presupuestos a) y b) por una aproximación corporizada, situada y activa a la percepción, esa brecha pierde plausibilidad. Por último, se ataca el supuesto c) para completar la defensa del *realismo ingenuo*, y se explica la peculiaridad del realismo aceptado aquí, en tanto que no admite puntos de vista puros ni conocimiento de *esencias*, sino que se basa en el mismo carácter limitado del conocimiento humano.

Palabras clave:

Filosofía de la percepción, realismo ingenuo, corporizado, situado, activo

Abstract

This paper elaborates a defense of naive realism as a theory of perception. The starting point is to demonstrate that abandoning this position and opting for alternative theories is due to admitting the existence of an indissoluble gap between the contents of perception and the way things are in the world. With this in mind, it is argued that the plausibility of such a gap has as presuppositions: a) A world and a mind ontologically independent of each other; b) The passive character of perception; and c) The existence of an essence or *noumenic* character of objects. Subsequently, it is shown that by replacing presuppositions a) and b) by an embodied, situated, and active approach to perception; such a gap loses plausibility. Finally, presupposition c) is attacked to complete the defense of naive realism, and the peculiarity of the realism accepted here is explained, in that it does not admit pure points of view or knowledge of *essences*, but is based on the very limited character of human knowledge.

Keywords:

Philosophy of Perception, naive realism, embodied, situated, active

Introducción

El *realismo ingenuo*, que sostiene que en la experiencia ordinaria hay una relación perceptual con los objetos tal y como son, parecería ser la teoría que más se acerca a nuestras intuiciones cotidianas sobre lo que es percibir. Sin embargo, durante gran parte de la historia de la filosofía, principalmente desde la modernidad, se ha defendido que hay razones suficientes para reconocer como un problema real que haya una brecha indisoluble entre los contenidos perceptuales y cómo son las cosas en el mundo. Como alternativa a esta posición moderna, en este artículo se busca mostrar que el *realismo ingenuo* puede defenderse, frente a las principales teorías alternativas, si la percepción pasa a concebirse como un fenómeno corporizado, situado y activo. Los elementos para abordar la percepción de esta manera pueden hallarse en la fenomenología y en el pragmatismo americano.

En la sección 2 se exponen de manera sintética las principales teorías de la percepción alternativas al *realismo ingenuo*, y se muestra cómo estas se ven motivadas por el reconocimiento de una brecha entre los contenidos perceptuales y el mundo. Además, se sostiene que esa brecha requiere de tres presupuestos: a) un mundo y una mente ontológicamente independientes el uno del otro, b) el carácter pasivo de la percepción y c) la existencia de una *esencia* o carácter *nouménico* de los objetos. En la sección 3 se explica cómo los presupuestos a) y b) son necesarios para que la brecha sea plausible. En la sección 4 se explica cómo al reemplazar a) y b) por una aproximación corporizada, situada y activa a la percepción, la brecha deja de tener sentido y se puede recuperar el *realismo ingenuo*. En la sección 5 se explica que, una vez que hemos dado los pasos anteriores, la única manera de sostener la brecha es apelar a c), y se exponen las razones para abandonar este presupuesto.

Teorías de la percepción y presupuestos de la brecha

Cuando se nos dice que el *realismo ingenuo* sostiene que en la experiencia ordinaria hay una relación perceptual con los objetos tal y como son, muchas posibles objeciones nos vienen a la cabeza. Como buenos sujetos modernos, nos vemos inclinados a responder que una apertura directa a los objetos en la percepción no es posible, pues hay que tomar en cuenta la enseñanza cartesiana de que toda experiencia sucede dentro del *teatro* de lo mental. Utilizando este argumento nos suscribimos a la *teoría representacional de lo mental* (TRM). La TRM defiende que el contenido de un estado perceptivo no es un objeto en el mundo sino la *re-presentación* de este en la mente. Por lo tanto, para que yo pueda percibir las cosas como son, el mundo tiene que cumplir su parte y debe darse un estado de cosas coincidente con mi contenido mental. Pero, claramente, desde esta posición no tengo ninguna garantía de que mi representación coincida con el mundo, y por eso cabe siempre la posibilidad de que un *genio maligno* (Descartes 21) me esté engañando o de que yo viva en la *Matrix* de las hermanas Wachowski.

Podría decirse, entonces, que este problema cartesiano se debe a que hay un dualismo ontológico que separa lo mental y lo material, y que para solucionarlo bastaría con conseguir una descripción puramente fisicalista con una teoría de la percepción que parta de los datos sensibles. Como la física no diferencia entre los átomos de un árbol y los de un lápiz, al adoptar el fisicalismo nuestros sentidos tampoco podrán recolectar árboles ni lápices. Los datos sensibles serán necesariamente objetos básicos no-ordinarios con los que nos relacionamos de manera causal y desde los cuales los objetos ordinarios se construyen. Pero ¿qué razones tengo para sostener que el mundo es tal y como se construye en mi mente desde esos datos? Si no tengo una justificación, nada me garantiza conocer que se da esta coincidencia. Podríamos responder, como el *fenomenista*, que todas mis creencias verdaderas sobre el mundo se justifican porque en su base tienen algo dado causalmente en los datos sensibles. Así, aquello causalmente dado sería la justificación última de que yo crea que mi lápiz es de color amarillo, pues habría un dato básico del tipo “amarillo-ahí” que mis sentidos recogen y desde el cual se construye el objeto. Este es el tipo de teoría que podemos encontrar en el empirismo de Russell o Carnap.

Sin embargo, como denuncia Sellars, no tiene sentido sostener que algo *dado* causalmente a mis sentidos pueda servir de justificación del conocimiento. Todo conocimiento¹ es proposicional, y apelar a algo causal para justificar algo proposicional es caer en el mito de lo dado. Dicho mito, según Sellars, caracteriza a la epistemología del empirismo clásico,² pues esta sostiene que el conocimiento debe fundamentarse en experiencias previas a cualquier aplicación de conceptos, y que dichas experiencias son “lo dado”. Lo que convierte en mito a esta fundamentación es el hecho de que no se puede justificar con experiencias no-conceptuales las creencias proposicionales que conforman el conocimiento, pues estas siempre tienen contenido conceptualmente articulado. Mi creencia de “El lápiz es amarillo” solo se puede justificar si puedo dar razones para creer esto, es decir, solo se puede justificar mediante otras proposiciones y nunca mediante experiencias no-conceptuales. Los criterios de corrección para tomar algo como “amarillo” no pueden hallarse nunca en datos sensibles dados, sino que estos solo se reconocen dentro de un sistema de conceptos más amplio que Sellars llama el *espacio lógico de las razones* (De Pinedo 140-142; Sellars 133).

Para evitar caer en el mito de lo dado, podríamos adoptar una teoría *adverbialista* de la percepción y decir simplemente que esta no es una relación con objetos del mundo, sino que es solo una cierta manera de tener una experiencia en la que la reconocemos como instanciada en el acto perceptivo. Así lo hacen, por ejemplo, Ducasse, en *Moore's Refutation of Idealism*, y Chisholm, en *Perceiving: A Philosophical Study*. Pero hay que notar aquí que, con este movimiento, renunciamos directamente a decir que tenemos

¹ Al menos en el sentido fuerte de saber-qué (*know-that*).

² Aquí se hace referencia a autores como Locke, Hume, Russell y Carnap. Pero se debe resaltar que hay variantes del empirismo que pueden evitar el mito de lo dado.

apertura perceptiva al mundo, y, por consiguiente, renunciamos también a cualquier teoría de la percepción satisfactoria.

Ahora bien, todas estas teorías alternativas al *realismo ingenuo* se ven motivadas en un inicio por la brecha que esta posición no toma en cuenta, y por eso consideran ofrecer una explicación más apropiada de la percepción. La TRM reconoce la brecha al decidir que la percepción no es de un objeto del mundo, sino de una representación en el teatro de lo mental. Además, la TRM se ve obligada a esperar ciegamente a que el mundo haga su parte para que los contenidos de la percepción y los objetos del mundo coincidan. Las teorías de los datos sensibles y el *fenomenismo* encuentran la brecha al decidir que la percepción es de objetos no-ordinarios y no poder luego justificar que el contenido de la percepción sea conocimiento del mundo sin caer en el mito de lo dado.

Finalmente, el *adverbialismo* reconoce la brecha de manera directa en su renuncia a la apertura perceptual al mundo. Hay que resaltar esto porque para defender el *realismo ingenuo* mostraremos que no hace falta “reconectar” nuestra experiencia perceptiva con el mundo, sino que basta con presentar una manera de colocarnos fuera del juego conceptual que hace de la brecha un problema en primer lugar. Por eso, vamos a cuestionar tres presupuestos que nos han llevado hasta estos caminos sin salida: a) un mundo y una mente ontológicamente independientes el uno del otro, b) el carácter pasivo de la percepción y c) la existencia de una *esencia* o carácter *nouménico* de los objetos.

La relación entre los presupuestos a) y b)

Los presupuestos a) y b) se encuentran conceptualmente relacionados y se implican mutuamente. En a), la independencia ontológica de mundo y mente no significa que la mente pueda existir sin un sustrato físico, sino la presuposición de que el sustrato físico sea irrelevante.³ Con “independencia” apuntamos aquí a la idea de que aquello que llamamos mente en nuestra experiencia de primera persona sea una “cosa” con una ontología propia que se puede tratar de manera independiente a su relación con un cuerpo y un entorno específicos. Sin el presupuesto a) no tiene sentido creer que un *genio maligno* pueda hacerme tener una experiencia perceptiva *indistinguible* de la que tendría cuando me relaciono con el mundo ordinariamente, o que ser “yo” como soy ahora en condiciones normales sea indistinguible de ser “yo” en la *Matrix* o en un *hardware* muy sofisticado. Si mente y mundo no son cosas independientes, se sigue que con diferentes sustratos físicos y diferentes entornos la experiencia de cómo es ser “yo” también se transforma. No podría ser “yo” en otro cuerpo, aquel “yo” simplemente sería otro. Asimismo, la ilusión del *genio maligno* o la programación de la *Matrix* me darían una experiencia necesariamente

³ Tómesese como ejemplo el *uploading* o la transferencia de mentes que están tan asentados en la cultura popular.

distinguible de la que tengo al desenvolverme en un entorno ordinario. Si lo mental no es una “cosa” que, como tal, pueda ser tratada con una ontología independiente del cuerpo y del entorno, cuando estos cambien lo mental también cambiará. Como explica Ryle, hacer de la mente una “cosa” es precisamente el error cartesiano:

The differences between the physical and the mental were thus represented as differences inside the common framework of the categories of ‘thing’, ‘stuff’, ‘attribute’, ‘state’, ‘process’, ‘change’, ‘cause’ and ‘effect’. Minds are things, but different sorts of things from bodies; mental processes are causes and effects, but different sorts of causes and effects from bodily movements (Ryle 9).

Con el presupuesto a), es decir, con la mente y los objetos mundanos como “cosas” con ontologías independientes, la TRM entra escena. Pero a) implica también el presupuesto b), y esto es lo que da lugar a las teorías de los datos sensibles y al *fenomenismo*, que en el fondo no son más que una variación fiscalista de la TRM. El presupuesto a) implica b) porque si la experiencia personal es independiente del mundo, la percepción (es decir, la “experiencia externa”⁴) tendrá que volverse un proceso sub-personal (*off-line*) que recoge pasivamente datos sensibles. En otras palabras, los procesos que permiten que la percepción suceda se reducen a un nivel mecánico que está por debajo de la experiencia de primera persona del agente. Y, consecuentemente, cuando ya no hay un agente involucrado directamente en la percepción, sino que esta se reduce a la recolección mecánica de datos, se acepta b): el carácter pasivo de la percepción. Por esto, en las teorías fiscalistas la manera en que se perciban las cosas en la experiencia ordinaria, de primera persona, no está ligada a cómo son las cosas en el mundo. Bajo esta posición, la percepción como proceso sub-personal no puede nunca recoger objetos ordinarios como lápices y árboles, sino únicamente *bits* informacionales. Y los datos que se recogen pasivamente en el impacto causal no pueden nunca corresponderse con lo que yo experimento en primera persona. En el nivel personal nadie experimenta un “amarillo-ahí” fuera de un objeto ordinario que tenga alguna significación para mí como agente. Es así cómo los presupuestos a) y b) hacen de la brecha un problema plausible.

La alternativa corporizada, situada y activa

Si, en lugar de aceptar a) y b), tomamos la percepción como un fenómeno corporizado, situado y activo, se puede mostrar cómo recuperar el *realismo ingenuo*. El presupuesto c) será atacado después. El carácter corporizado y situado de la percepción implica la idea de que lo mental no puede ser pensado como una “cosa” independiente del mundo. La

⁴ Se usa entrecomillado porque en la posición tomada en este artículo la distinción entre experiencia interna y externa se vuelve borrosa, el *estar-en-el-mundo* heideggeriano al que se apela en la sección 4 es un modo de ser que se caracteriza por *ex-sistir*, o sea, ser hacia fuera en todo momento.

experiencia en este sentido se daría solo gracias al intercambio dinámico que mantiene un sujeto corporizado con su entorno, lo mental sería antes una relación que una cosa. Así, las dicotomías mente-mundo y sujeto-objeto tienen que reemplazarse por el *estar-en-el-mundo*. Este concepto fenomenológico que utiliza Heidegger para caracterizar al *Dasein* en *Ser y Tiempo* se basa justamente en una interpretación ontológica del mundo diferente de la cartesiana. Heidegger evita hablar de “mente” o “sujeto” para no caer en las dicotomías de la filosofía moderna.

Desde este nuevo punto de vista, el mundo no es el conjunto de todas las cosas extensas. Heidegger enseña que, si nos fijamos en cómo se nos presentan los entes de manera cotidiana, nos daremos cuenta de que nos relacionamos con estos de una forma relevante y significativa. El martillo no se me presenta como un elemento de la *res extensa* ubicado en un cierto lugar del espacio geométrico. De ser así, no podría explicarse cómo es que yo sé qué hacer con él en mi accionar cotidiano. Más bien, el martillo es un *estar-a-la-mano* que se me presenta como un *útil* para una cierta acción. Y ese descubrimiento del *útil* solo puede suceder si tengo *pre-comprendida* la totalidad de *útiles* del entorno en que actúo. Al emplear el martillo para colgar una pintura, tengo en cuenta de manera implícita el clavo, el muro, la ubicación de la casa con respecto a la luz, una cierta noción normativa de cómo ocupar el espacio, un artista, la historia del arte, etc. Esta totalidad de significaciones que tengo en cuenta de manera implícita en todo momento es el mundo: “El contexto pragmático no acontece como algo jamás visto, sino como un todo ya constantemente y de antemano divisado en la circunspección. Pero con este todo se acusa el mundo” (Heidegger 96). Mundo no es la *res extensa* opuesta a la *res cogitans*, sino que es aquello en que vivo y no es separable de mí. Solo hay un mundo donde hay *Dasein* y viceversa. Para Heidegger pensar en una mente independiente de un mundo en que desenvolverse es simplemente absurdo. Descartes lo hace precisamente porque parte de entrada del prejuicio de que la descripción geométrica, la *extensio*, determina la *substantia* de las cosas del mundo (Heidegger 118-119). De ahí que, dado que el *espíritu* (lo mental) no tiene a la extensión como un atributo, se vuelva necesario caracterizarlo como una *substantia* aparte; como una “cosa” independiente.

La idea heideggeriana de *estar-en-el-mundo* es análoga al concepto de *situación* que utiliza el filósofo pragmatista Dewey. La *situación* hace referencia tanto al organismo como al medio ambiente en que este se desarrolla, pues estos no son entidades autosuficientes y separables, sino que se encuentran siempre en una transacción dinámica. Para Dewey, la experiencia es significativa porque surge en la interacción y coordinación perpetuas entre organismo y medio. Y el medio para los seres humanos no sería solamente el entorno físico, sino que incluye también una dimensión social, en tanto que somos organismos sociales incluso cuando estamos solos (Gallagher 56): “In actual experience, there is never any such isolated singular object or event; an object or event is always a special part, phase, or aspect, of an enviroing experienced world—a situation” (Dewey 67).

Tanto la *situación* como el *estar-en-el-mundo* implican que la percepción, además de corporizada y situada, es activa. Al igual que para el *Dasein* la relación original con las cosas se da desde el *estar-a-la-mano* como disponibles para la acción, en la *situación* de Dewey la experiencia emerge de los patrones comportamentales que vamos adquiriendo al lidiar activamente con el medio (Heras-Escribano S343). Que la percepción sea activa tiene un componente epistemológico crucial para retomar el realismo. Si nuestra apertura al mundo se diera en la pasividad receptiva de datos, caeríamos en la dificultad de explicar cómo sabe cosas un mecanismo sub-personal que procesa información. El conocimiento es siempre un concepto personal, no decimos que un campo minado tiene conocimiento porque responde efectivamente al explotar cuando se lo presiona con una cantidad de peso mayor o igual que $X \text{ kg}$ (Brandom 108). En cambio, si la percepción es activa, esto implica que estoy poniendo algo de mi parte como un agente en todo momento, por lo que no es misterioso cómo lo que extraigo de la experiencia perceptiva puede articularse a nivel personal y proposicional.

Además, si mi actividad explorativa del mundo y mi coordinación en la *situación* se dan también discursivamente, y el lenguaje es potencialmente conceptual, no caemos en el mito de lo dado, ni tampoco tenemos necesidad de aceptar el *adverbialismo* y renunciar a nuestra apertura perceptual al mundo. Para evitar el mito de lo dado, basta con entender el lenguaje como indagación o exploración desde nuestro agenciamiento en el *diálogo*,⁵ en tanto que este nos permite compartir la atención con otros y explorar todas las nuevas posibilidades que abre el hecho de ser animales lingüísticos y sociales. Siguiendo a David Vessey, en su abordaje gadameriano a la percepción, podemos decir que, si bien hay cosas en la experiencia que no son lingüísticas, estas siempre son potencialmente expresables en el lenguaje, y por eso son inteligibles y proposicionalmente articulables (248). Nuestra experiencia se transforma con el lenguaje al igual que se transformaría si habiendo nacido ciegos a los tres años comenzáramos a ver.

Por lo tanto, una vez que la percepción es corporizada y situada, ya no tiene sentido pensar la mente como algo separado del mundo que pueda tener contenidos que nada tienen que ver con este. Y, a la vez, su carácter activo implica que en la exploración y en el agenciamiento con el lenguaje vamos conociendo directamente desde el nivel personal y proposicional las cosas del mundo. Los juicios son actos de habla, son acciones con las que exploro el mundo y sus posibilidades. Con esto planteado, la plausibilidad de la brecha queda anulada, y la posibilidad de un *realismo ingenuo* vuelve a la escena.

⁵ En el sentido en que lo entienden Heidegger y Gadamer, no como un traspaso de información de una mente a otra sino como la conformación misma del mundo como compartido (*Mitsein*).

Contra las *esencias*

Sin embargo, se podría contraargumentar aquí que, dado que hemos planteado nuestro realismo desde una argumentación en que se toma en cuenta la experiencia de primera persona y el uso del lenguaje (que opera con conceptos generales), la percepción necesariamente será sesgada y general, y no podrá, consecuentemente, alcanzar a las cosas-en-sí. No obstante, esta crítica solo tiene sentido si admitimos el presupuesto c), que sostiene la existencia de una *esencia* o carácter *nouménico* de los objetos.

Para contestar a esta posible objeción, podemos seguir a Gadamer, quien en *Verdad y Método II* critica el que hayamos heredado de Platón y Aristóteles la idea de que hay algo *esencial* (invariante) que hace a las cosas ser lo que son y que solo acceder a eso constituye conocimiento (54). Aunque la modernidad pretendió romper con los antiguos, la idea de *esencia* permanece en el esquema sujeto-objeto, tanto al tomar la subjetividad como lo que subyace invariablemente todo acto cognoscitivo en el lado racionalista, como al buscar alcanzar una objetividad imparcial con el método científico en el lado empirista. Kant explicará cómo el esquema sujeto-objeto implica que lo *nouménico*, la cosa-en-sí, es inaccesible a la experiencia. Pero Kant no muestra solamente que conocer *esencias* es imposible, sino también que ese conocimiento no es necesario para hacer ciencia. Pedirlo responde, más bien, al imperativo epistémico de conocer cosas “invariantes” y se vincula a la negación de tiempo, del cambio y de la historia en el pensamiento occidental (Gadamer 54-56).

Ese imperativo puede haber constituido un impulso positivo para la *Nueva Ciencia* en sus inicios, pero no se ajusta a las prácticas científicas reales. Nadie puede hacer investigación situándose desde el punto de vista puro de Dios. Sin conceptos y un marco teórico no sabríamos qué buscar o qué contrastar en ningún experimento. La ciencia tiene también su historia, sus paradigmas y sus revoluciones. Y los conceptos que en este desarrollo se acuñan son puestos en juego por el científico en todo momento. La ciencia es un trabajo conjunto, progresivo y revisable. Dewey critica ya la idea de que las cualidades pertenezcan a la subjetividad o a la objetividad; su teoría de la *situación* nos enseña que estas no son realidades ontológicas que estén en algún lugar, sino que emergen en la coordinación de organismo-medio en que percibimos de manera relevante “algo como algo”. Heidegger tiene una idea similar; el juego de descubrimiento y ocultamiento que atraviesa su pensamiento responde a esta cuestión. La idea es que algo puede descubrirse solo si a la vez algo más se oculta, el descubrimiento implica un ocultamiento porque siempre abro el mundo desde una *pre-comprensión*.

Si bien es cierto que no podemos tener una percepción que agote todas las posibilidades de los objetos con que nos relacionamos, esto no implica que no los percibamos como son. La lección de estos autores es que solo porque actuamos, porque ponemos algo de nuestra parte, estamos abiertos al mundo. Y conocemos el mundo como es. Si el conocimiento requiriera percibir las cosas desde el punto de vista de Dios y conocer su *esencia*,

entonces no conoceríamos nada. Para percibir “algo como algo” y adquirir conocimiento, todos los demás sentidos en que puede presentarse ese mismo objeto deben quedar fuera. La perspectiva limitada desde la que conocemos no es una carencia sino la misma condición de posibilidad del conocimiento. Pedir conocimiento de *esencias* no tiene sentido.

Conclusiones

Para cerrar y sintetizar la estructura de la argumentación hecha, vale la pena recordar los tres presupuestos que se atacaron. Estos son: a) un mundo y una mente ontológicamente independientes el uno del otro, b) el carácter pasivo de la percepción y c) la existencia de una *esencia* o carácter *nouménico* de los objetos.

Lo primero que se mostró fue que las teorías alternativas al *realismo ingenuo* se ven motivadas por admitir la plausibilidad de una brecha indisoluble entre los contenidos perceptuales y cómo son las cosas en el mundo. Luego, se revisó cómo los presupuestos a) y b) soportaban la plausibilidad de esa brecha, y cómo al reemplazarlos por una aproximación corporizada, situada y activa a la percepción, esta perdía plausibilidad. Finalmente, se atacó el presupuesto c), pues este podía utilizarse como último contrargumento para nuestra defensa del *realismo ingenuo*.

Sin embargo, cabe recalcar que el realismo defendido aquí es peculiar, pues no hay punto de vista de Dios, no hay conocimiento de *esencias* ni de cosas-en-sí. Nuestro realismo se basa en que, si lo mental, y con ello la percepción, se piensan como una relación dinámica (activa) que incluye cuerpo y entorno, y a esto le sumamos la eliminación de la ontología de *esencias*, aceptar la brecha pierde sentido. Con esta nueva posición, los contenidos perceptuales necesariamente han de tener algo que ver con cómo son las cosas en el mundo, y, aunque percibir las cosas como son no implica agotar todas sus posibilidades, una presentación limitada me abre a lo que la cosa percibida *es*. Por eso hay *realismo ingenuo*. La exposición aquí ha sido primariamente filosófica, pero los elementos expuestos conforman la base de toda una revolución en la investigación en ciencias cognitivas. Como ejemplos de corrientes científicas que exploran este nuevo paradigma para entender lo mental tenemos a la *Cognición 4E* (Kiverstein 7), al *Enactivismo* y a la *Psicología Ecológica* (Heras-Escribano S338).

Referencias

- Brandom, Robert. *Articulating Reasons*. Harvard University Press, 2000.
- Carnap, Rudolf. *The logical structure of the World and pseudoproblems in philosophy*. Open Court, 2003.
- Chisholm, Roderick. *Perceiving: A Philosophical Study*. Cornell University Press, 1957.
- De Pinedo, Manuel. “¡No es un algo, pero tampoco es una nada! Mente y Normatividad.” *Análisis. Revista de investigación filosófica* no. 1, 2014, pp. 121-160: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4885349
- Descartes, Rene. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Alafaguara S.A, 1977.
- Dewey, John. *Logic: The theory of Inquiry*. Rinehart & Winston, 1938.
- Ducasse, Curt John. “Moore’s Refutation of Idealism.” Schillp, P. *The philosophy of G. E. Moore*. Northwestern University Press, 1942, pp. 223-252.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Suígueme, 1998.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Trotta, 2012.
- Heras-Escribano, Manuel. “Pragmatism, enactivism and ecological psychology: towards a unified approach to post-cognitivism.” *Synthese*, 2021, pp. S337-S363: link.springer.com/article/10.1007/s11229-019-02111-1
- Kiverstein, Julian. “What is Heideggerian Cognitive Science?” Kiverstein, Julian. *Heidegger and Cognitive Science*. Palgrave MacMillan, 2012, pp. 1-61.
- Russell, Bertrand. *Logic and Knowledge*. George Allen & Unwin, 1956.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Routledge, 1949.
- Sellars, Wilfrid. “*Empiricism and the Philosophy of Mind*.” Sellars, Wilfrid. *Science, Perception and Reality*. Routledge and Keagan Paul, 1963, pp. 1-40.
- Vessey, David. “Davidson, Gadamer, Incommensurability and the Third Dogma of Empiricism.” Malpas, Jeff. *Dialogues with Davidson: Acting, Interpreting, Understanding*. The MIT Press, 2011, pp. 241-258.

á·nima

á

Literatura
Literature



**El mito y la imagen construida
de la mujer en la poesía de
Rosario Castellanos**

Myth and constructed image of women
in Rosario Castellanos' poetry

Viviana Paredes Guerra

vparedesg@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 31/12/2022

Fecha de aceptación: 15/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2873>



Resumen

El mito como instrumento de poder sobre la imagen de la mujer es una de las problemáticas que Rosario Castellanos, poeta mexicana feminista, explora en su obra poética *Poesía no eres tú*. Específicamente en sus últimos trabajos (*En la tierra de en medio*, *Otros poemas* y *Viaje redondo*), a los cuales la poeta reconoce como sus obras más maduras y completas, se plantea el rechazo de la imagen mitificada de la mujer con el objetivo de recrear una identidad propia, un verdadero modo de ser. Sin embargo, ¿cuáles son los mitos contruidos sobre la mujer que la han distanciado de su condición humana? y ¿cómo subvertir las definiciones de la feminidad y crear una imagen auténtica? En este trabajo se analizan los conceptos que utiliza Castellanos para afirmar cómo se ha construido a la mujer como un mito en la literatura, al igual que cómo ha solucionado esta problemática por medio de la consciencia y la destrucción de las representaciones sobre la belleza y la feminidad para que la mujer pueda construir su propia identidad desmitificada.

Palabras clave:

Rosario Castellanos, mitificación, feminidad y belleza, poesía femenina, subversión femenina, desmitificación

Abstract

Myth, as an instrument of power over women, is one of the issues that Rosario Castellanos, Mexican feminist poet, explores in her poetic work called *Poesía no eres tú*. In her latest literary works (*En la tierra de en medio*, *Otros poemas*, and *Viaje Redondo*), which Castellanos recognizes as her more mature and complete works, she proposes the rejection of the mythologized image of women. In consequence, she recreates a new and own female identity defined as a truthful way of being. However, what are the literary myths constructed about women that have distanced them from their human condition? How to subvert the definitions of beauty and femaleness and allow them to build an authentic image? This paper analyzes Rosario Castellanos' views about the constitution of women's image as a myth, as well as her solution to this problem, through awareness and the destruction of society's models of beauty and femininity, so that women may construct their own demystified identity.

Keywords:

Rosario Castellanos, mythification, femininity and beauty, female poetry, female subversion, demystification

It is time to liberate the New Woman from the Old by coming to know her-by loving her for getting by, for getting beyond the Old without delay, by going out ahead of what the New Woman will be, as an arrow quits the bow with a movement that gathers and separates the vibrations musically, in order to be more than her self.

(Hélène Cixous, *The laugh of the Medusa*)

Introducción

Los seres humanos encuentran respuestas y verdades no precisamente en la historia, sino en el campo de la ficción, la fábula y el mito (Martínez 482). Juan Villegas, novelista y profesor honorario de la Universidad de California en estudios de la literatura españolas y portuguesas, concuerda en que el mito es una de las tantas formas que utiliza el ser humano para entender la realidad que le rodea y, por lo tanto, ha formado el pensamiento de las sociedades (37). El mito es todo aquello que está fuera de la historia “verdadera”, pues su narración no tiene un tiempo determinado, un tiempo histórico, y sus personajes son construidos desde lo extraordinario, lo divino y lo sobrenatural, con el propósito de evidenciar alguna característica de la condición del ser humano (“mito”). Por medio del trabajo de Ernst Cassirer, filósofo iniciador de la filosofía de la cultura, que estudia al hombre en función de su habilidad de creación cultural, se reconoció al mito como una forma de objetividad, al mismo nivel que la ciencia, debido a que el mito se construye en la conciencia humana y ha sido el origen del desarrollo cultural (ctd. en Renz 139). Años después, Cassirer encontró un peligroso potencial del mito: su capacidad de ser manipulado (ctd. en Renz 151).

El poder del mito para formar ideas fidedignas en la conciencia humana depende de su creador, quien no está libre de perjudiciales intenciones políticas y del filtro de la subjetividad. Entonces, el mito que proviene de quien lo crea es una extensión de sí mismo, lo cual demuestra una capacidad de autoconocimiento. No obstante, si alguien se atreve a hablar por otro y crear una versión mitificada de este, la construcción del mito llegaría a estar atada a la interpretación de quien lo crea y, por lo tanto, no funcionaría, como sugiere Villegas (37), como un recurso para entender la realidad, sino para representarla a través de ojos ajenos. Entonces, ¿qué pasaría si el mito no retratara la identidad verdadera de aquello que se mitifica?

Las mujeres son el “otro” alrededor del que se ha construido un mito sin tomar en cuenta su voz auténtica y características humanas. Rosario Castellanos, escritora, poeta y filósofa mexicana, explica en su ensayo “La mujer y su imagen” el fenómeno de la mitificación de la mujer de la siguiente manera:

El creador y espectador del mito ya no ven en la mujer a alguien de carne y hueso, con ciertas características biológicas, fisiológicas y psicológicas; menos aún perciben en ella las cualidades de una persona que se les semeja en dignidad, aunque se diferencia en conducta, sino que advierten sólo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagónico. (Castellanos 9)

De acuerdo con Castellanos, la mujer ha sido desmembrada de sus atributos humanos y equipada de otros que le impulsan a negarse a sí misma y adoptar, inconscientemente, una nueva identidad mitificada, creada por el hombre y contraria a este último. Asimismo, Virginia Woolf, escritora inglesa, precursora del modernismo y referente feminista, en su ensayo “Profesiones para mujeres”, trata sobre su quehacer de escritora y comenta que batalla con una mujer a la cual llama “Ángel del hogar” y define del siguiente modo:

Era intensamente empática. Era inmensamente encantadora. No tenía ni el más mínimo egoísmo. Se destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo, se servía la pierna; (...) —para resumir, estaba constituida para no tener una opinión o un deseo propio, sino que prefería simpatizar siempre con las opiniones o deseos de otros. Sobre todo —debo decirlo— era pura. (Woolf 2)

El “Ángel del hogar” es un excelente retrato de la mujer como un mito donde se la percibe como un ser angelical, bondadoso, puro, abnegado, bello, imposibilitado de ser genuinamente humano y denigrado si llegara a serlo. Esta imagen divinizada de la mujer se encuentra sobre todo en la literatura, que termina siendo un instrumento de difusión de este concepto o, en el mejor de los casos, de su desmitificación.

Por ejemplo, si nos referimos al poema “Venus”, de Rubén Darío, escritor nicaragüense y modelo por excelencia del modernismo de la poesía hispanoamericana, la voz poética está triste porque está enamorado y no es correspondido. El hablante lírico relata sus penas y recuerda a su amada al ver la luna, lo que le permite mencionar sus atributos divinizados. ¿Cómo percibe la voz poética a su amada? En la tercera estrofa el sujeto lírico exclama: ¡Oh, reina rubia!, —díjeme—, mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, (...) (Darío vv. 9-11)

Evidentemente, los poetas del modernismo utilizaban el símbolo para representar su perspectiva de, en este caso, la mujer bella. La voz poética de “Venus” ve a su amada como una reina, rubia, de labios rojos y tez clara. Desde aquí se observa la construcción endiosada de la mujer bella, lo cual, irónicamente, no corresponde con la realidad de las mujeres hispanas, afro, indígenas, entre otras mujeres no hegemónicas, las cuales incumplen con aquel estándar. Aun así, la literatura también se encarga de desenmascarar esta falacia.

A diferencia de Rubén Darío, Rosario Castellanos, en su poesía, tiene un proyecto desmitificador de la mujer, pero no con los métodos convencionales que serían los de

visibilizar la opresión de la mujer o demostrar las virtudes de esta, sino que la autora examina en la ficción, en el mismo campo del mito, los estereotipos y las fuerzas que los han construido (Lindstrom 32). Además, Castellanos explica que una representación fiel de la mujer no debe basarse solo en sus virtudes, sino incluso en sus comportamientos más grotescos y desagradables (Lindstrom 31). Una vez consciente de la imagen mitificada, arbitraria y dominante sobre la mujer, Rosario Castellanos promueve que el lector las cuestione y efectúe el trabajo de modificarlas mediante la negación. La negación de lo establecido es uno de los caminos para revelar la imagen auténtica de la mujer y para reparar la consonancia entre la mujer y el hombre (Rojas 38). En palabras de Rosario Castellanos: “El otro. Con el otro, / la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan” (vv. 14-15).

En las obras poéticas de Castellanos *Tierra de en medio*, *Otros poemas* y *Viaje Redondo*, se analizan los conceptos que ejemplifican a la mujer como un mito en el campo de la belleza y la idea de la feminidad, al igual que una salida: la destrucción y reinención a través de la reescritura de una imagen representada bajo su propia voz.

El mito de la belleza femenina

En los últimos trabajos poéticos de Rosario Castellanos en *Poesía no eres tú* (*En la tierra de en medio*, *Otros poemas* y *Viaje redondo*), la poeta busca normalizar el aspecto femenino y cuestionar quiénes y de qué formas se ha construido el ideal de la mujer bella. ¿Cómo define Castellanos a la belleza?:

Supongamos, por ejemplo, que se exalta a la mujer por su belleza. No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que en una cosa (Castellanos 10).

Según Lourdes Rojas, el proceso de desmitificación que Rosario Castellanos utiliza en su poesía es, en primer lugar, destruir la imagen mitificada de la mujer para, en segundo lugar, recrear su identidad y permitirles a las sujetas líricas y lectoras convertirse en lo que son por propia elección (37).

En el poema “Evocación de la tía Elena”, hallado en *Otros Poemas*, la voz poética recuerda a su tía y relata la vez en la que la veía frente al espejo preocupada por su apariencia física. Por medio de este recuerdo, la voz poética logra reflexionar sobre la belleza basada en cosméticos, facciones simétricas y accesorios que se usan como una máscara que tapa el sufrimiento de su tía, lo que la llevó a consumir sustancias químicas que aliviaran su dolor, como se muestra en las dos últimas estrofas:

Más allá de la doble superficie
ponderaba otra cosa:
¿es lícito destruir la obra de la belleza
cuando sólo enmascara al sufrimiento?

Y ponía en la balanza el gramo de cianuro
que escondía entre sus joyas
para hacerla perder su equilibrio, inclinarse
del lado del destino (Castellanos vv. 8-15).

El objeto lírico de este poema es el recuerdo de la tía, pero ¿para qué debería evocarla? La actitud enunciativa demuestra que, gracias a la memoria de su tía, la voz poética logró destruir la perspectiva idílica de la belleza femenina o, como diría Castellanos, de “los falsos espejos” (18), por medio de la reflexión evidenciada en la pregunta retórica (vv. 10-11). A pesar de que el destino de la tía Elena es sombrío, el hecho de que la voz poética decidiera recordarla y concientizar sobre su situación es un primer paso para recrear su propia imagen, fuera de las falsedades que llevaron a su tía al sufrimiento. De esta manera, Castellanos propone que la memoria de las figuras femeninas como la madre, abuela o tía, dan oportunidades para romper con los ideales obsoletos sobre la belleza.

A diferencia de “Evocación a la tía Elena”, en el poema “La nostalgia”, que se encuentra en *En la tierra de en medio*, la misma hablante lírica destruye y reconstruye su imagen con base en su propia experiencia. El objeto lírico es la nostalgia de la hablante al recordar sus años de juventud, cuando aparentemente todo era feliz. En las primeras dos estrofas, la hablante lírica advierte al lector que, aunque diga que lo que vivió fue alegre, en realidad es un engaño generado por sí misma. En la tercera estrofa, la voz poética dice:

El recuerdo embellece lo que toca:
te quita la jaqueca que tuviste,
el sopor de la siesta lo transfigura en éxtasis
y, en cuanto a ese zapato que apretaba
tanto que te impidió bailar el primer baile,
no hubo zapato. Mira: estás descalza, danzas
eternamente ingrávida en el círculo
cerrado de un abrazo (Castellanos vv. 3-10).

En esta estrofa es evidente cómo la voz poética destruye su recuerdo superficialmente bello por medio de la contradicción entre lo que pasó y el embellecimiento de la memoria. ¿Qué se destruye? La exigencia de vestir adecuadamente sin importar qué tan incómodo puede ser su calzado. De la misma manera, por medio de la actitud apostrófica, la voz poética habla a los lectores y los hace parte del recuerdo, con el objetivo de que estos sean cómplices de lo que ocurre y se replanteen cuántos de sus recuerdos no son más que un mero engaño. En la última estrofa, la voz poética reconstruye su propia imagen de la siguiente manera: Danzas sin esa doble barbilla de tu gula, / sin esa arruga artera / que está acechando alrededor de tu ojo (Castellanos, vv. 11-13).

Aquí es visible la imagen auténtica de la hablante, la cual se retrata gorda y con arrugas en el rostro. ¿Es esta persona bella? Por supuesto, es hermosa a pesar de la gula y las arrugas. Gracias al contraste entre la memoria y la realidad, la voz poética no permite que el lector se engañe. Por lo tanto, Castellanos demuestra que, gracias a la reflexión y la concientización de las fuerzas que crean los estereotipos y roles de la mujer bella, como la propia memoria idealizada, se es capaz de destruirla y rehacer la imagen genuina basada en lo que la mujer construye como auténtico de sí misma.

El mito de la feminidad

En “Lecciones de cosas” (*En tierra de en medio*), Castellanos enlista los comportamientos y conceptos que se les enseña a las mujeres y cómo esto construye un ser que, más allá de ser humano, es un objeto funcional para quien lo crea. En este poema elegíaco, a través de la actitud enunciativa, la voz poética es una mujer que describe su vida, lo que le enseñaron: obediencia, bondad y abnegación, así como la manera en que esto la convirtió en un tornillo que trabaja para la máquina a la que pertenece. En las últimas estrofas, a pesar de la conciencia de la voz poética por haber practicado enseñanzas equivocadas, admite su conformidad con ellas. Desde la tercera estrofa, la mujer muestra la contradicción de lo aprendido sobre la bondad femenina:

Y ser bueno es muy fácil. Basta abrir los párpados
para no ver y no juzgar lo que hacen
los otros, porque no es de tu incumbencia.

Basta no abrir los labios para no protestar
cuando alguno te empuje, porque, o no quiso herirte
o no pudo evitarlo
o Dios está probando el temple de tu alma (Castellanos vv. 7-13).

La voz poética habla de que le enseñaron a ser buena, pero, al meditar esta lección, critica la deseada bondad que consiste en limitar su voz para no juzgar, no protestar y aceptar cualquier daño e injusticia que se le presente. Por lo tanto, Castellanos habla de cómo las reglas de la feminidad impiden a las mujeres hablar o pensar, incluso cuando se trata de su bienestar. De la misma manera, es inevitable notar el tono sarcástico de la voz poética, quien ridiculiza el rol de la mujer obediente de manera implícita al retratar la incoherencia y contradicción de su mansedad. Al igual que los poemas previos, la reflexión es una herramienta para destruir lo que Castellanos llamaría “una moral feudal periclitada” (ctd. en Cresta 8). Es decir, se refiere a un sistema lleno de principios caducos, pero aún dominantes, bajo el que se juzga lo femenino (Castellanos ctd. en Cresta 8). Conforme continúa el poema, en la sexta estrofa, la hablante examina lo que le han enseñado sobre ser abnegada:

Y dar. Si tienes una capa córtala
en dos y entrega la mitad al otro
—aunque el otro no sea más que un coleccionista
de mitades de capa —. Eso es asunto suyo
y tu mano derecha debe ignorar... etcétera (Castellanos vv. 19-23).

La característica abnegada del “Ángel del hogar” se ve retratada en esta estrofa, pues a la hablante lírica se le ha enseñado a aficionarse con los deseos de otros y renunciar a los propios. En consecuencia, Castellanos muestra cómo la voz del yo lírico se ve silenciada y, por lo tanto, existen menos oportunidades para romper los patrones impuestos. Después de la introspección de la hablante sobre cómo aprendió a comportarse, este llega a entender cuál es su imagen construida a raíz de las lecciones estudiadas:

Hasta que comprendí. Y me hice un tornillo
bien aceitado con el cual la máquina
trabaja ya satisfactoriamente.

Un tornillo. No tengo
ningún nombre específico ni ningún atributo
según el cual poder calificarme
como mejor o peor o más o menos útil
que los otros tornillos. (Castellanos, vv. 59-66)

Se denota de qué manera la voz poética se autopercibe como un “tornillo” a través de la reflexión de los principios que la han llevado a la autonegación y a convertirse en una pieza útil para el sistema. Castellanos muestra una de las consecuencias de la mitificación de la mujer, donde se la imagina no como una persona, sino como un elemento funcional para su creador. Según Jennifer Estrella, el que una mujer reprima su identidad verdadera posibilita su sometimiento para el hombre (84). Por lo tanto, el resultado de esta dominación es el siguiente: “Conformidad, tal vez. Lo que de ningún modo / en un tornillo, como yo, es un mérito / si no, a lo sumo, es una condición” (Castellanos vv. 83-85).

¿Por qué Castellanos permitiría que su hablante lírica se conforme con ser funcional para el sistema que la oprime? La última estrofa no representa precisamente una transformación victoriosa de la voz poética, al contrario, se la puede considerar como un fracaso. Por medio de este impedimento, Castellanos propone que la carga que llevan las mujeres por su mitificación no se resuelve fácil e inmediatamente cuando esta se hace consciente su condición. Al contrario, recrearla es parte de un proceso largo en el cual las mujeres tienen una lucha constante entre la consciencia de lo que es mito y se ha aceptado como “verdadero”, al igual que lo que la historia se ha empeñado en definir como femenino.

En poemas como “Pasaporte” (*Viaje Redondo*) y “De mutilaciones” (*Otros poemas*), las últimas estrofas muestran la imposibilidad de sus voces de recrearse completamente, ya que no todas las mujeres gozan de esta oportunidad. De esta manera, Castellanos revela la situación contradictoria de las mujeres, donde, a pesar de que han luchado por algunos de sus derechos y gocen de ciertas igualdades, todavía se ven sometidas a su mitificación. En los poemas “Pasaporte” y “De mutilaciones”, Castellanos contrasta una hablante lírica rebelde y transgresora del mito impuesto con otra sometida, para revelar la constante contradicción a la que se enfrentan las mujeres. En “Pasaporte”, la hablante lírica, por medio de la actitud apostrófica, se comunica con una persona que parece estar haciéndole preguntas sobre su identidad, a lo que ella responde irónicamente:

Pero si es necesaria una definición
para el papel de identidad, apunte
que soy mujer de buenas intenciones
y que he pavimentado
un camino directo y fácil al infierno (Castellanos vv. 10-14).

Se observa que la hablante lírica reconoce que la subversión le llevará al infierno, pero que este espacio no tiene ningún poder sobre ella, al contrario, puede burlarse de lo que la oprime. Así, Castellanos también propone al humor como herramienta de desmitificación. Por otro lado, en “De mutilaciones”, la voz poética se comunica por medio de la actitud apostrófica con el lector, haciéndole cómplice de la historia de una mujer que

ha sido obediente, callada e ignorante durante toda su vida, es decir, que ha escogido el camino del cielo. Al fin de sus días, esto es lo que le ocurre: “Y epitafio ¿en qué lápida? / Ninguna es tan pequeña como para escribir / las letras que quedaron de tu nombre” (Castellanos vv. 19-21).

A diferencia del yo lírico de “Pasaporte”, este poema elegíaco revela la imagen inexistente de alguien que se sometió con el deseo de no ir al infierno. El resultado de esta elección realizada por el yo lírico es su terminación como un ser-nadie. Por medio del contraste, Castellanos pone en crisis los mitos de la feminidad y revela la lucha contradictoria y persistente en la consolidación de la identidad de las mujeres. Es decir que retrata los dos posibles resultados de dicha batalla: el de éxito, donde la mujer se reivindica, y el de fracaso, donde se da por vencida. En resumen, en palabras de Castellanos:

No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos (194).

Sin lugar a dudas, mediante los poemas “Pasaporte” y “De mutilaciones” se revela que el proyecto de desmitificación de la mujer de Rosario Castellanos no se limita únicamente a un discurso de subversión femenina y búsqueda de la identidad, sino que plantea una reinención a través de la rescritura.

Conclusiones

¿Qué busca Rosario Castellanos de las mujeres? En su poesía, pretende aniquilar las imágenes falsas impuestas a lo femenino por medio de un proyecto desmitificador donde la mujer ya no se compone como un ideal hegemónico y eurocéntrico, un ángel divino, una diosa de la belleza, una fuerza cósmica, un objeto, ni mucho menos una antagonista del hombre. Al contrario, es un ser vivo con necesidades, virtudes, luchas y defectos. De igual manera, Castellanos visibiliza el problema de las mujeres que se han asimilado inconscientemente a los conceptos forzados de lo femenino y se han obligado a ser lo que no son. Castellanos muestra otras realidades no victoriosas de la mujer para retratar que las construcciones de la propia identidad femenina no son un proceso sencillo, debido a la pesada herencia del mito. De esta forma, los lectores pueden visualizar lo que sucede con las mujeres que se conforman con el *statu quo*.

Como solución del mito y la imagen construida de la mujer a través de él, Castellanos utiliza el contraste entre voces reflexivas y subversivas con aquellas dominadas y pasivas para motivar al lector a concientizar sobre la severidad de la moral con la que se juzga a la mujer y, si fuera posible, desmitificar lo que se ha definido como femenino. De esta manera, la mujer puede pasar de ser percibida como un objeto, a ser escuchada como

una persona. Finalmente, en su poesía, Rosario Castellanos comparte la idea de que se debería ahondar con más frecuencia en la ficción y no solo en la historia, pues allí se encuentran verdades para escuchar, no solo ver, a la mujer desde su propia voz y espacio.

Referencias

- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. Fondo de cultura económica, 1972.
- . *Mujer que sabe latín*. Fondo de cultura económica, 1973.
- . *El eterno femenino*. Fondo de cultura económica, 1975.
- Cresta de Leguizamon, María Luisa. “En recuerdo de Rosario Castellanos.” *La Palabra y el Hombre*, no. 19, 1976, pp. 3-18, cdigital.uv.mx/handle/123456789/4125. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Darío, Rubén. “Venus.” *Poesía*, editado por Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 175, biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190904041625/Poesia_Ruben_Dario.pdf
- Estrella, Jennifer. “La mujer se escribe a sí misma: Ensayismo y ontología en Rosario Castellanos y Rosario Ferre.” *INTI*, no. 46/47, 1997, pp. 83–94. JSTOR, www.jstor.org/stable/23286442. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Lindstrom, Naomi. “‘Rosario Castellanos’: Representing Woman’s Voice.” *Letras Femeninas*, no. 2, vol. 5, 1979, pp. 29–47. JSTOR, www.jstor.org/stable/23022077. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Martínez, Luis. “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Revista Signa* no. 22, 2013, pp. 481-496.
- “Mito”. *Diccionario de la Real Academia Española*. 23ra edición, Real Academia Española, 2020, dle.rae.es/mito
- Renz, Ursula. “From Philosophy to Criticism of Myth: Cassirer’s Concept of Myth.” *Synthese*, no. 1, vol. 179, 2011, pp. 135–152. JSTOR, www.jstor.org/stable/41477399. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Rojas, Lourdes. “La indagación desmitificadora en la poesía de Rosario Castellanos.” *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*, no. 3 (99), vol. 17, 1981, pp. 37–42. JSTOR, www.jstor.org/stable/27934504. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Villegas, Juan. “Mitificación de la anécdota amorosa en un poema de Gabriela Mistral.” *Revista Chilena De Literatura*, no. 7, 1976, pp. 37–45. JSTOR, www.jstor.org/stable/40355972. Consultado el 30 de diciembre de 2020.
- Woolf, Virginia. “Profesiones de mujeres.” *School of feminism*, nov-2019, pp. 1-6, issuu.com/schooloffeminism/docs/virginia_woolf_-_profesiones_para_mujeres.angel_d



**Maestrías literarias atrapadas en cuerpo
de mujer: el *boom* Latinoamericano bajo la
caracterización de “club de machos”**

Literary masters trapped in a woman’s body
The Latin American Boom under the epithet
of “club de machos”

Emily Arévalo

emilyarevalor@hotmail.com

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 11/11/2022

Fecha de aceptación: 09/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2848>



Resumen

El *boom* latinoamericano llegó a ser lo que fue gracias al contexto sociocultural y literario en el que se desarrolló: los años sesenta y setenta. Por ende, se puede atribuir la concepción de lo literario que sostenía el movimiento a la fuerte influencia social de la época. Uno de los rasgos que resaltan al dar un vistazo a la lista de autores del *boom* es la falta de presencia de nombres femeninos. Si bien una explosión literaria a tal escala no puede ser planificada minuciosamente con la equidad en mente, esto no significa que el epíteto “club de machos” sea inapropiado para caracterizar al movimiento. Para determinar si el epíteto mencionado puede englobar al *boom* latinoamericano, se estudiará el caso de tres autoras: Albalucía Ángel, Clarice Lispector y Elena Garro.

Palabras clave:

boom latinoamericano, Clarice Lispector, Albalucía Ángel, Elena Garro, mujeres, exclusión

Abstract

The Latin American boom came to be, due to the sociocultural and literary context in which it developed: the 1960s and 1970s. Therefore, the literary conception held by the movement can be attributed to the strong social influences of the time. One of the features of note when revising a list of boom authors is the lack of female names. While a literary explosion on such a scale cannot be expected to be thoroughly planned with equality in mind, this does not mean that the epithet “macho club” is inappropriate when characterizing the movement. With the goal of determining whether the above epithet can encompass the Latin American boom, the case of three authors will be studied: Albalucía Ángel, Clarice Lispector and Elena Garro.

Keywords:

Latin American boom, Clarice Lispector, Albalucía Ángel, Elena Garro, women, exclusion

Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes son los nombres que personifican y caracterizan al movimiento literario latinoamericano más conocido alrededor del mundo por su impacto histórico y cultural. El *boom* latinoamericano fue un movimiento literario que surgió en la década de 1960, con la acelerada e inesperada visibilización de las obras de autores que comparten un suelo común: Latinoamérica. Se trata de un movimiento que posicionó a la literatura latinoamericana en la escena literaria mundial. Como consecuencia, en la actualidad las obras de varios autores, sus biografías y premios son conocidos en la mayoría de países. Estas obras incluso han sido traducidas a varios idiomas de amplio alcance, por ejemplo, el inglés. Sin embargo, el *boom* carga consigo una sombra ignorada por las masas y los medios.

En más de una ocasión se ha calificado a este movimiento literario como discriminador de las mujeres, al no contar con la presencia de ninguna escritora en la lista de nombres de los *miembros* del *boom*. Se conoce a este movimiento por lo que fue: un disparo en la productividad y visibilización de la literatura latinoamericana, de la mano de contados autores. Entonces, surgen las siguientes interrogantes: ¿este movimiento fue, realmente, un “club de machos”? ¿Hubiese cambiado el curso de la literatura latinoamericana si se reconocía a mujeres como integrantes de este?

La vasta mayoría de personas tiende a descartar la caracterización mencionada bajo el pensamiento de que esta implicaría que el *boom* fue concebido desde sus orígenes como una pandilla antimujeres, lo cual no corresponde a la realidad. Se profundizará el análisis en la perspectiva bajo la cual es apropiado considerar al *boom* como un “club de machos”. Sin embargo, esta caracterización, tajante y cerrada, se considera poco acertada. A lo largo del presente trabajo se analizarán varias razones alineadas a demostrar que una explosión en la literatura latinoamericana no es algo que se pueda planificar con lujo de detalles. Como resultado, se presenta como alternativa la siguiente pregunta: ¿por qué se debería profundizar en este epíteto en lugar de huir de él?

Imagen del escritor latinoamericano del *boom*

La concepción social de la figura del escritor tiene una gran influencia en las temáticas que trata la literatura de una época determinada, en el cómo se las aborda y quiénes están calificados para hacerlo. Cuando se evoca el recuerdo de un escritor latinoamericano, se plasma en la mente una imagen clara: un hombre, exitoso, intelectual, seguro de sí mismo y abierto a la discusión de temas políticos, sociales y culturales. La idea es inequívoca: el escritor latinoamericano es, *por naturaleza*, masculino. Resulta crucial cuestionar cuál es el origen de aquel estereotipo que está enraizado en el subconsciente cultural.

No es adecuado afirmar que no había mujeres, porque ellas estaban presentes. Pero ¿dónde se encontraban? Ellas orbitaban silenciosamente el éxito de sus colegas varones y se mantenían dentro de su rol: esposas, lectoras, agentes literarias o admiradoras.

Tampoco es veraz establecer que no había mujeres escritoras en la época, pues las mujeres han escrito durante siglos. Lo que las diferencia con los hombres es que ellas lo han hecho, y algunas aún lo hacen, a escondidas. Dejan fluir sus palabras entre las sombras. En la misma línea, Thays ha llegado a la conclusión de que

más que el machismo de los autores, la ausencia de mujeres en el *boom* es producto de la ideología de esos años en los que la escritura femenina ocupaba en América Latina un lugar marginal y opacado por una imagen del escritor masculino, comprometido, seguro de sí mismo, hegemónico (párr. 4).

Esta noción social promovió la construcción de muros invisibles, pero tangibles, que excluyeron la posibilidad de que una mujer formara parte del grupo de escritores latinoamericanos del *boom*.

Para explicar por qué varias escritoras contemporáneas a los autores del *boom*, cuyos rasgos literarios eran similares, no formaron parte del movimiento, es necesario mantener una perspectiva sociocultural de la época. La razón que parece encajar con mayor precisión en los hechos es que el *boom* latinoamericano no admitía la presencia de mujeres escritoras por su condición de mujeres en una época especializada en silenciarlas, y el reconocido movimiento literario era, de facto, un *club* masculino.

La literatura es un vehículo que permite retratar el pensamiento y la vida de una época. Desde esta perspectiva, la literatura no solamente es un arte, también es una herramienta de análisis sociocultural. El retrato que surge de la literatura puede ser alterado y puede tomar distintas formas y estilos. Sin embargo, resulta necesario recordar que esta institución ha sido, a lo largo de la historia, un espacio excluyente, limitado a la perspectiva narrada por un grupo “selecto” de escritores. Con el afán de romper con la tradicional literatura canónica, en su mayoría importada de Europa o Estados Unidos, las obras “clásicas” del *boom* brindaron al lector una literatura sin miedo, altamente política y atrevida al hablar de aquello que se suele ignorar.

La problemática presente en la literatura latinoamericana es que, bajo el objetivo de romper con el carácter exclusivo y naturalmente excluyente de la literatura, cometió el mismo error y dejó de lado a las mujeres. Es más, este movimiento no solamente excluyó a las voces femeninas, sino también llevó a una reducción literaria en cuanto a las temáticas tratadas. Sobre esto, el académico Ángel Rama acota que “determinados temas y determinados tratamientos adquirirían el carácter de marcas acreditadas, imponiéndose fuertemente sobre la competencia de otros productos que, dadas las leyes del sistema, procuraban más parecerse que distinguirse” (193). En consecuencia, el *boom* se convirtió en un club que redujo el alcance de la literatura latinoamericana no solo en perjuicio de las mujeres, sino también de quienes no sintonizaban en su misma frecuencia.

El efecto de la discriminación femenina tuvo un impacto a nivel macro del análisis histórico, social y cultural de un periodo de tiempo: el retrato aparece incompleto. Como

en un rompecabezas, las piezas faltantes no permiten ensamblar aquella realidad de manera integral. Así lo establece Casamayor en una entrevista para un artículo del diario *La Nación*:

El canon del siglo XX es un canon parcial, invisibilizador, que ha silenciado una mitad de la escritura y la creación. Esas madres, esas abuelas (...) han sido escritoras que han estado perfectamente asentadas en un papel y en un rol social cultural e intelectual de su época (ctd. en Scherer, párr. 7).

El problema fue que su contexto sociocultural las obligó a caber en un rol que les quedó chico. Por desgracia para la época, aquellas escritoras que se atrevieron a plasmar su voz en cuentos, poemas y novelas eran solamente mujeres. Eran esposas, hijas, lectoras y admiradoras a la luz del día, pero, cuando caía la noche, muchas sucumbían ante la dulce tentación de sentirse escritoras también.

Desafiaban los roles escogidos para ellas por la sociedad con tinta y papel; la escritura fue, y todavía es, un canalizador de la emoción y la imaginación. Sin embargo, es necesario resaltar que incluso aquellas escritoras que han logrado formar parte del constructo social que es la literatura han sido calificadas como aptas para narrar solamente desde los “temas del corazón”. Esta realidad demuestra que las voces femeninas no solo se han enfrentado a la exclusión, sino también a las críticas y prejuicios de sus obras solo por haber surgido de un cuerpo femenino. La escritura realizada por mujeres ha trascendido en los mismos ámbitos que sus colegas varones, y ha demostrado que el género de quien toma la pluma no delimita el ámbito de su obra.

Existencia de escritoras contemporáneas que fueron excluidas del *boom*

Ahora bien, ¿en realidad existían escritoras en las décadas de 1960 y 1970 que, por la calidad de su literatura, pudieron haber formado parte del *boom*? Para lograr un estudio más objetivo, se deben rescatar las características esenciales que convergían en los diversos estilos literarios de los escritores que formaron parte de este movimiento. Como afirma Boix, existen dos rasgos esenciales que deben estar presentes para que una obra latinoamericana sea considerada del *boom*: “La búsqueda de una identidad local y la innovación estética del lenguaje” (párr. 2). Es innegable la gran diversidad estilística que se encuentra entre las obras que llegaron a formar parte de este movimiento literario; no obstante, es imprescindible la presencia de los rasgos mencionados en las obras del movimiento.

A pesar de la coexistencia entre escritoras contemporáneas cuyos perfiles encajaban, sin lugar a dudas, en las características literarias de los autores del movimiento, ellas fueron excluidas y silenciadas. Resulta necesario analizar con mayor profundidad el caso de algunas literatas olvidadas para establecer si sus obras comparten los rasgos mencionados y, a su vez, determinar qué tan apropiado es caracterizar al movimiento literario como

un “club de machos”. Se revisarán los casos de tres autoras: Albalucía Ángel, Clarice Lispector y Elena Garro.

Albalucía Ángel

La escritora colombiana, además de demostrar un verdadero talento narrativo, conoció a varios autores del *boom* y vivió en la ciudad de Barcelona durante el mismo periodo temporal que los clásicos, pero no alcanzó a formar parte del movimiento. Su obra se encuentra impregnada de una intensa búsqueda de la identidad femenina en la sociedad colombiana de la época. La urgente necesidad de descubrir las raíces propias la llevó a tratar al individuo como parte de un todo, como un ser social por naturaleza, ligado a la región en que se halla. Su novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* permite observar el uso estético del lenguaje como vehículo para transmitir un mensaje social. Uno de los recursos estilísticos utilizados son las oraciones compuestas para ilustrar la complejidad de la convulsionada sociedad colombiana. Por ejemplo:

No entendía ni la mitad de las palabras que los locutores transmitían, su mamá preguntó que qué iba a pasar si el ejército no podía con la chusma, ¿estás loca?, el ejército puede con lo que le echen: no falta, sino que el Gobierno se decidiera a trancarles tieso y parejo, no había más remedio, explicó su papá (Ángel, 38).

Este fragmento logra transmitir al lector las distintas emociones y preocupaciones de los personajes cuyos diálogos se mezclan en un mismo momento. Ángel retrata la convulsión generada durante la caída del gobierno desde un lado humano al dar voz a las discusiones de una familia que escucha las noticias en la radio. Transmite el mensaje utilizando el lenguaje como herramienta maleable con preguntas, coloquialismos y varios signos de puntuación encapsulados en un mismo espacio.

La autora crea un laberinto que “logra un equilibrio extraordinario entre la fidelidad del hecho histórico que violentamente marcó a Colombia y la complejidad estética que tramita el diálogo entre lo social y lo individual” (Firmiano, párr. 8). Por medio de cuentos y novelas, Ángel creó un retrato de la sociedad colombiana de la época mientras desafiaba los límites del lenguaje y la estructura narrativa. Sin embargo, su obra literaria no se limita a narrar hechos históricos inherentes a la realidad colombiana, pues también explora los problemas de la identidad latinoamericana en un espacio geográfico extranjero.

Una temática común en la literatura de los autores del *boom* es la exploración de la identidad local en una narración que ocurre fuera de Latinoamérica. En sus relatos, sitúan a lo latinoamericano en una suerte de realidad paralela, lejana y nostálgica, que se recuerda desde el extranjero. Por ejemplo, Julio Cortázar, en su novela *Rayuela*, relata las vivencias en París cotidianas de La Maga y Horacio, ambos de origen latinoamericano. Los personajes profundizan en su identidad, y se conectan con los rasgos latinoamericanos

que los acompañaron y aquellas realidades paralelas inherentes a su país de origen. Sobre esta temática, Ángel busca diferenciarse del espacio común de la nostalgia nacional al fusionar en un mismo plano la identidad latinoamericana con el espacio extranjero en una sola escena. Así lo trabaja en su novela *Los girasoles en invierno*:

No se buscan fantasmas en los bares ni detrás de los árboles, ni siquiera en los rincones olvidados de los castillos medievales. A lo mejor mis signos en el aire te inventaron un día en que el cielo estaba con gaviotas y sol y color azul metálico (203).

Ángel logra poner la identidad latinoamericana en el mismo plano donde se desarrolla la acción literaria, al interpretar a la ciudad forastera como un conjunto de actitudes que la persona vive, rechaza o padece. Precisamente en esas emociones la autora explora lo latinoamericano a través de técnicas narrativas como la fragmentación y la abstracción. Ángel logró trabajar sobre esta temática como no lo hicieron sus colegas varones, al cumplir con la naturaleza funcional de la literatura como guardiana de la historia para alcanzar el entendimiento social tanto dentro de las fronteras nacionales como fuera de ellas.

Esta autora encaminó la búsqueda de la identidad local para dar voz a las mujeres escondidas tras la imagen masculina a través de la narración de hechos históricos de la realidad colombiana. Por tanto, su obra contiene tanto el rasgo identitario característico de los autores del *boom* como la innovación estética del lenguaje. Entonces, ¿por qué no forma parte del *boom*? Se comparte la respuesta de que Ángel “fue marginada de las grandes editoriales que, en cambio, año tras año reimprimían incesantemente las novelas de esos escritores bien entronizados de las naciones latinoamericanas. Pero no las de ella” (Pinzón, párr. 9). La realidad de Albalucía Ángel, al igual que muchas otras, fue la marginación a las sombras, simplemente por ser mujer.

Clarice Lispector

Una breve recapitulación de los autores del *boom* invita al viaje entre países como Perú, Colombia, Argentina, México, entre otros. Sin embargo, no aparece entre aquellos nombres ningún autor o autora que represente a Brasil. Por ende, surge la interrogante de si el *boom* fue, realmente, un movimiento latinoamericano o acaso fue solamente hispanoamericano. Tras plantear esta interrogante, salta a la vista una escritora brasileña que, con su obra, pudo haber entrado en la lista de autores del movimiento pero no lo hizo, probablemente por su condición de mujer.

No existe una categoría o un género literario en específico que logre encasillar a Clarice Lispector. Su falta de estilo concreto es, en sí mismo, un estilo literario. Ella desafiaba los límites del lenguaje en una introspección pantanosa, con el afán de explorar la posibilidad de una identidad sin máscaras. Hija de migrantes ucranianos, Lispector se obsesionó con descubrir el impacto de sus raíces, tanto biológicas como socioculturales,

en la formación identitaria personal. Para hacerlo, emprendió la difícil misión de innovar el uso del lenguaje y así lo planteó ella misma:

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas: las que existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido” (ctd. en Coronado, párr. 4).

Lo mencionado se manifiesta con claridad en sus obras más representativas, como *La pasión según G.H.*, *Cerca del corazón salvaje* y *La hora de la estrella*. Lispector mantiene la búsqueda de una identidad impregnada de rasgos socioculturales ligados al territorio geográfico de aquella esencia íntima que persiguió a lo largo de su vida.

La búsqueda de la identidad es una temática recurrente en la obra de Lispector. La autora plantea una disonancia entre la verdad y la realidad que experimentan sus personajes como parte de la acción literaria. Consecuentemente, su obra presenta un constante enfrentamiento entre dos factores: un narrador que duda y no cuestiona estereotipos, y una gran carga descriptiva con afirmaciones sólidas. Esto se refleja en la siguiente cita tomada de su novela *La hora de la estrella*:

Discúlpenme, pero voy a seguir hablando de mí, que soy mi desconocido y al escribir me sorprendo un poco más porque descubrí que tengo un destino quién no se preguntó alguna vez: ¿soy un monstruo o esto es ser una persona? (Lispector 24).

Utiliza la apertura a la incertidumbre como elemento clave para encontrar la identificación personal como ser social, puesto que permite una construcción de la sociedad desde lo cotidiano. Lispector alcanza esto a través de la narración de lo prescindible, lo absurdo y lo vacío. Sus obras, sin duda, cumplen con las características esenciales del *boom* en tanto innovan la estética del lenguaje y buscan una identidad local.

La maestría de Lispector es una selva llena de sorpresas ocultas a plena vista. Una lectura pasiva no es capaz de encontrar belleza en la simplicidad de las palabras escogidas por la autora para transmitir un fuerte mensaje reflexivo sobre la profundidad de la naturaleza humana. La existencia se conoce gracias a las preguntas cuya respuesta no cabe en una sola posibilidad, así lo demuestra la siguiente cita de *La hora de la estrella*:

Historia exterior y explícita, sí, pero que contiene secretos, empezando por uno de los títulos, “En cuanto al futuro”, que está precedido por un punto final y seguido por otro punto final. No se trata de un capricho: al final tal vez se entienda la necesidad de lo delimitado (Lispector 13).

La reflexión que surge de este fragmento es inescapable: invita al lector a cuestionar su existencia, sus valores y lo que cree conocer. Las obras de Lispector tienen un efecto similar al de los varones del *boom*: invitan al pensamiento en aristas diferentes, a encaminarse en senderos desconocidos.

Lispector reúne los rasgos característicos de la literatura del *boom* y, al hacerlo, se constituye en un estilo *sui generis* para ahondar en el complejo tema de la identidad. Entonces, si pudo representar a la literatura brasileña en el *boom* y ser capaz de aportar enormemente al movimiento, ¿por qué no figura entre los clásicos? Para responder a esta pregunta se debe realizar un análisis bifactorial. En un primer nivel de análisis, la exclusión de sus obras se debe al idioma en el que fueron escritas: el portugués. La realidad es que el *boom* fue un fenómeno, principalmente, de la literatura en español. Por tanto, es necesario cuestionar si el movimiento realmente fue latinoamericano. O, si en su intento por romper con la histórica exclusión literaria, también cometió el error de excluir a Brasil. Estas dudas abren paso a una discusión que debe abordarse en otro momento. Sin embargo, a través de la barrera del lenguaje, se vislumbra un nivel más profundo de análisis, en el cual no cabe duda de que se puede atribuir la exclusión de las obras de Lispector al simple hecho de ser mujer.

Elena Garro

La literatura es el hilo conductor que ha mantenido a la historia del ser humano a flote. Es la constante que se encuentra tanto en el Renacimiento como en la era digitalizada del siglo XXI. Emmanuel Carballo, sin embargo, manifestó recientemente que en la literatura se marca un antes y un después de Elena Garro, un corte en esta continuidad aparente. En la misma línea, Carballo plantea que la principal aportación de Garro fue lograr transportar, tanto a la realidad como a la literatura latinoamericana a un plano lleno de magia, de forma tan sutil que el lector no se percata que se encuentra en un mundo paralelo (ctd. en Secretaría de Cultura de México). A través de su novela más conocida, *Los recuerdos del porvenir*, Garro ha sido llamada en varias ocasiones como la madre del realismo mágico. Esto se demuestra en el siguiente fragmento de la novela:

Había dos Isabeles, una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio. Supersticiosa tocaba los objetos para comunicarse con el mundo aparente y cogía un libro o un salero como punto de apoyo para no caer en el vacío (Garro 31).

La transportación del plano de la realidad a un mundo donde no hay límites es silenciosa y delicada, el lector casi no percibe que se encuentra en otro mundo, tal como lo hace(n) el (los) personaje(s) que describe el fragmento mencionado, Isabel. La manera en la que esta escritora logra retratar las problemáticas sociales de México en un ambiente de magia sutil denota la presencia de los rasgos característicos de la literatura del *boom*: la representación de la identidad local a través de técnicas de innovadora narración.

¿Qué significaba ser mujer en el México de la época de Elena Garro? En sus propias palabras, Garro manifiesta que, en México, “por el simple hecho de ser mujer, todo queda invadido, todo queda invalidado, todos se confabulan para ver cómo te dañan” (ctd. en

Alfaro, párr. 2). Ella no solamente contaba con la sociedad generalizada en su contra, sino que su propio esposo se convirtió en su “enemigo”. Se aventura a afirmar que, tal vez, esta fue una de las principales razones por las que Garro no figura entre los autores del movimiento a pesar de presentar grandes obras con los rasgos esenciales de la literatura latinoamericana del *boom*.

La producción literaria de la mujer se puede reducir a la posibilidad de tener independencia principalmente en dos ámbitos: el económico y el personal. La presencia de Octavio Paz en la vida de Garro fue como una sombra, no la desamparaba e impedía que tuviera aquella independencia. Sin embargo, la escritora nadó contracorriente y aun así produjo una prolífica obra. Octavio Paz se constituyó en enemigo de su esposa cuando empezó a verla como más que eso: como una escritora feroz que le podía robar el escenario. Esto se demuestra en la demora que sufrió la publicación de varias obras de la escritora. Earle afirma que el caso más latente de la envidia que sentía Paz hacia su esposa es la publicación de *Felipe Ángeles*: “Sólo gracias a la intervención de su cuñada Devaki (hermana de Elena) y de su hija Helena, Octavio Paz no cumplió con su intención de presentarse como el verdadero autor de *Felipe Ángeles*” (894). Afortunadamente, la acción conjunta de tres mujeres logró que la historia se escribiese conforme a la realidad y atribuyó la obra a su verdadera autora.

Aunque Elena Garro no necesitaba de un hombre para darse a conocer, con su obra como la mejor carta de presentación, la brillante escritora mexicana es conocida principalmente por haber sido esposa del poeta Octavio Paz. La sociedad mexicana patriarcal de los años sesenta y setenta invisibilizó la presencia literaria de Elena detrás del título de esposa.

Conclusión

La literatura latinoamericana de las décadas de 1960 y 1970 se desarrolló en un contexto sociocultural de marcados roles de género y estereotipos. Esta sociedad se convirtió en el caldo de cultivo de ideas revolucionarias, entre ellas surgieron valientes voces femeninas en busca de un cambio, de una ventana que les permitiera visibilizarse. Sin embargo, a pesar de sus grandes aportes a la concepción de la literatura y del rol del territorio geográfico en la formación de la identidad personal, estas verdaderas maestras literarias fueron excluidas del *boom* latinoamericano. Se han analizado objetivamente tres casos particulares: Albalucía Ángel, Clarice Lispector y Elena Garro, lo cual permite llegar a la conclusión de que la única razón posible para marginar a estas escritoras fue y es su condición de mujeres. El análisis de los motivos de la exclusión de estas tres maestras de la literatura lleva a que el epíteto “club de machos” utilizado para referirse al *boom* es apropiado al haber sentado las bases para el desarrollo literario en Latinoamérica en el siglo XX. Esta caracterización del movimiento literario, por más adecuada, no fue un hecho planificado

por los autores, sino la consecuencia de una sociedad patriarcal que no estaba preparada para ver a la mujer como más que una esposa, una madre o una hija. El problema no es la falta de voces femeninas en la literatura del siglo XX en Latinoamérica, el problema es saber desenterrarlas del olvido.

Referencias

- Alfaro Bedolla, Leónidas. "Mujeres en el Boom Latinoamericano de la Literatura." *Revista Espejo*, 12 mar. 2021, www.revistaespejo.com/reflexiones/mujeres-en-el-boom-latinoamericano-de-la-literatura/#:~:text=Elena%20Garro%20naci%C3%B3n%20en%20Puebla,Juana%20In%C3%A9s%20de%20la%20Cruz
- Ángel, Albalucía. *Los girasoles en invierno*. Editorial Linotipia Bolívar, 1970.
- . *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Editorial Argos Vergara S.A., 1984.
- Boix, Verónica. "El boom, modelo para desarmar." *Revista Ñ Literatura*, 8 mar. 2020, www.clarin.com/revista-enie/literatura/boom--modelo-desarmar_0_KScvtzeg.html
- Coronado, Xabier F. "Clarice Lispector y la escritura como razón de ser." *La Jornada Semanal*, 11 nov. 2012, www.jornada.com.mx/2012/11/11/sem-xabier.html
- Earle, Peter G. "Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa." *Revista Iberoamericana*, no. 76, 2010, pp. 877-897.
- Firmiano, Diego. "Albalucía Ángel, una silueta en el 'boom'." *La Cola de Rata*, 3 jun. 2013, www.lacoladerata.co/cultura/albalucia-angel-una-silueta-en-el-boom/
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Editores 451, 2011.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor, 2011.
- Pinzón Mendoza, María Alejandra. "Albalucía Ángel, una escritora silenciada." *Cerosetenta*, 18 jul. 2020, www.cerosetenta.uniandes.edu.co/albalucia-angel-una-escritora-silenciada/
- Rama, Ángel. "El boom en perspectiva." *Signos Literarios* no. 1, enero-junio 2005, pp. 161-208. www.anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/65623/1/SignosElboomenPerspectiva_ARama.pdf
- Scherer, Fabiana. "El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo." *La Nación*, 12 jun. 2021, www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/
- Secretaría de Cultura de México. "Elena Garro, autora clave de la literatura hispanoamericana." 11 dic. 2016, www.gob.mx/cultura/prensa/elena-garro-autora-clave-de-la-literatura-hispanoamericana
- Thays, Iván. "Las Mujeres Del boom." *El País*, 18 abr. 2012, blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/04/las-mujeres-del-boom.html

á

Aportes de expertos
Contributions from Experts



Esquemas de la suspensión: motivos compartidos en algunos prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Schemes of suspension: motives shared in some prologues of Macedonio Fernández’s *Museo de la Novela de la Eterna*, “El milagro secreto” by Jorge Luis Borges and *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia

Martín Torres

martintorres131@gmail.com

Universidad de Las Américas, UDLA, Ecuador

Fecha de envío: 23/11/2022

Fecha de aceptación: 17/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v3i.2855>



Resumen

El presente trabajo analiza motivos compartidos en fragmentos de la genealogía argentina Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges-Ricardo Piglia. Desde la óptica literaria, se pretende establecer paralelismos entre la filosofía y la literatura para explicar la idea de “influencia literaria”.

Palabras clave:

Macedonio, Borges, Piglia, literatura argentina, análisis literario, literatura latinoamericana, consciencia, liminalidad

Abstract

This paper analyzes shared motifs in fragments of the Argentine Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges-Ricardo Piglia genealogy. From the literary perspective, it is intended to establish parallels between philosophy and literature to explain the idea of “literary influence”.

Keywords:

Macedonio, Borges, Literary analysis, Argentinian literature, Latin American literature, consciousness, liminality

¡La forma universal, su nudo y modo,
pienso que vi, porque en contenidos largos,
esto al decir, aun gozo sobre todo!

(Canto XXXIII, *La divina comedia*, Dante Alighieri)

La pregunta por la genealogía es un ejercicio de alteridad y liminalidad. Es la pregunta por el límite, por el momento y el espacio entre dos momentos o espacios. Ese mismo límite nos permite saber que estamos dentro de uno u otro lado, pero también nos confirma que *somos* en medio de esa suspensión momentánea entre lo que fue y lo que será. La escritura y los relatos, por naturaleza, dejan ver el hilo que une al universo con la nada, lo que es con lo que no es. Lo que existe y lo que no tienen tiempos singulares, pero pueden afectarse, entrecruzarse e incluso suspenderse.

En el caso de las obras y vidas de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, las hebras de ese hilo cruzan y unen museos, laberintos y ciudades; obras de arte, plegarias y máquinas imposibles; poéticas, estilos y biografías. Implican seguir una trayectoria determinada, marcada por el tiempo histórico y los ejes transversales de mundos que son abismos dentro de otros abismos. Va más allá de textos, personajes públicos o relatos nacionales, y se basa en la idea metonímica de una historia que es todas las historias.

La ficción, en estos tres autores, no debe entenderse solo como un concepto dicotómico enfrentado a *la realidad*, sino que es un proceso que se activa cuando roza con la percepción que tenemos de ella; es decir, pone en tela de duda lo que es una certeza, la *desestabiliza*, la afecta. La capacidad de ficcionalizar suspende la noción de linealidad en el tiempo porque genera paradojas en el límite entre lo que se imagina y lo que se sabe; aquello que no es, existe (como el futuro o el pasado). En otras palabras, se deja en evidencia que, al percibir, imaginar y narrar el mundo, también lo modificamos y contribuimos a su constante creación.

Entonces, ¿cómo debe entenderse algo como la influencia cuando tanto los precursores como los sucesores pueden ser creados incesantemente? ¿Cómo abordar el proceso generativo que implica el pensamiento y aplicarlo al análisis literario, al estar trastocada la noción de lo real? Este ensayo propone centrarse en el motivo de la suspensión del ser y apoyarse en la idea del “esquema” para explicar que el legado que comparten Macedonio, Borges y Piglia es la capacidad de crear, a través del uso recursivo del lenguaje, variaciones del universo que se gestan desde el pensamiento y el arte, y cuyas particularidades son sistemas abiertos susceptibles a ser relacionados entre sí. Este proceso de uso de la ficción se traduce en infinitas aplicaciones porque posibilita que, de un elemento, resulten dos o más. En este caso, dos ideas con consistencia interna que, a su vez, parecen distintas o superpuestas entre sí, forman parte de una totalidad fragmentable: lo concreto y lo abstracto.

La esquematización de la realidad entra dentro de la segunda idea, lo que da paso a pensarla de distintas formas para aprehenderla de manera continua y dinámica; siempre recreándose mediante sus representaciones. La diversidad es prueba de esa paradoja de retroalimentación. Ahora bien, cabe mencionar que se usarán los términos y las derivaciones de “estructura”,¹ “rizoma” y “ritornelo”² para dar sentido a la figura del esquema y a cómo funciona en cuanto al desarrollo del motivo de la *suspensión*.

Dicho lo anterior, hay que empezar por una noción familiar: una forma de observar la influencia de un autor en otro es fijarse en las ideas recurrentes que aparecen en sus textos, pensar esos motivos como la realización sucesiva de un esquema. Cronológicamente, un texto se concibe, se escribe y se publica en tiempos distintos. Además, con Macedonio, la línea entre el autor y su obra parece más difuminada que con Borges o con Piglia, aunque veremos que no es del todo así. Sin embargo, en “El milagro secreto”³ (1979) de Jorge Luis Borges y *La ciudad ausente*⁴ (2003) de Ricardo Piglia, se repiten ciertos motivos temáticos y recursivos que Macedonio Fernández abarca en los prólogos “Prólogo a la eternidad”, “Somos un soñar sin límite. A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta”, “Prólogo metafísico”, “El fantasismo esencial del Mundo” y “El Presidente y la Muerte” de *Museo de la novela de la Eterna*⁵ (2007). La suspensión, entendida como un estadio contingente de (no) existencia y como un recurso formal, se encuentra presente de varias maneras dentro de los textos seleccionados. No obstante, por las características de las obras a analizar, la cronología es simplemente referencial para entender la influencia: en realidad, se observa en los textos la repetición de un esquema y, en última instancia, de una idea manifestada a través de una visión lingüística, artística, crítica, política y metafísica del mundo.

¹ Como la entiende Roland Barthes en “La actividad estructuralista”, dentro de *Ensayos Críticos* (1973): “La estructura es pues en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural” (225).

² Como los entienden Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Introducción: rizoma”, y “1837. Del Ritornelo”, respectivamente, dentro de *Mil mesetas* (2004): “En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas [...]. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (13, 15) y “el universo, el cosmos está hecho de ritornelos [...]. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo”. “En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está —dominado por el sonido” (307, 319, 328).

³ Originalmente en *Ficciones* (1944). La versión que se usa es la recopilada en *Jorge Luis Borges: Poesía y Prosa*, editada por Promexa. En la presentación previa a los textos, los editores explican que es una antología autorizada personalmente por Borges.

⁴ Publicada originalmente en 1992. Se utiliza la versión publicada en 2003 por Anagrama, escaneada y en formato digital.

⁵ Publicada formalmente en 1967. Se utiliza una versión fotocopiada de la publicada por Corregidor, en 2007.

En *El prólogo y el concepto de ficción en la literatura hispanoamericana*, Adam Elbanowski indica, a través de Gérard Genette, que

el prólogo o el epílogo, manifiestan, de una manera particular, la fuerza ilocutiva del paratexto. Es ahí, donde el escritor declara sus intenciones, traza ante el público un horizonte de expectativas [...], según el cual la obra debe ser leída como ficción o como no ficción (73).

Sin embargo, en el corpus que ocupa a este ensayo, esta afirmación solamente se cumple de forma parcial. Lo paratextual es el texto mismo, como un recurso para expresar un posicionamiento ante la escritura como límite entre lo propio y lo ajeno, entre quien escribe y quien lee.

En los prólogos de la novela de Macedonio Fernández se declaran las intenciones del autor respecto a la novela y a su lectura, se sintetizan su poética, su visión editorial y autoral, su metafísica; se escribe una novela sin escribirla, se pueden ver los esquemas de la suspensión al exagerarlos, al hacerlos evidentes. Macedonio trabaja a vista y paciencia del lector. Los prólogos, en este caso, se utilizan para (aparentemente) suspender o postergar la lectura de la novela, para mantener al lector convencional en un lugar distinto a la obra, que es la obra misma. María Isabel Gaviria Echeverría y Selnich Vivas Hurtado mencionan en *“Novela sin mundo” y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández*:

En *MnE*, hay prólogos de toda clase: metafísicos, indecisos, de teoría estética y de tipología de los personajes. No obstante son tantos que la confusión entre estos fragmentos y la novela comienza a ser evidente (205).

“Prólogo a la eternidad” esboza el esquema en cuestión en su segundo párrafo:

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo (13).

Es decir, cuando se trata de la humanidad, las líneas que conducen hasta el principio de una idea van más allá del lenguaje y de la memoria porque se segmenta un periodo abstracto, una construcción que contextualiza un relato esquemático. El mundo, tanto en un sentido lejano como en nuestra experiencia cotidiana, es una construcción propia y colectiva de un presente perpetuo. Incluso si se remite al pasado, el cauce del tiempo —que se ha dibujado desde la antigüedad como un río— sigue, invisible y constante, como cuando uno está sumergido en sus aguas con los ojos abiertos. Así funcionan la cultura, los relatos, la memoria y el legado; así funciona también la literatura, como práctica humana y colectiva. Por lo tanto, esta última se puede entender como distintas combinaciones de esquemas de pensamiento que se explican por sí mismos y unos en

relación con otros. De lo contrario, las infinitas combinaciones que resultan de la escritura serían todas copias idénticas, anulando su particularidad. “Sabemos que la cultura es, en esencia, un proceso ininterrumpido de reescritura de la tradición” (Gaviria Echeverría; Vivas Hurtado, 205).

Para empezar a relacionar el cuento de Borges con el prólogo de Macedonio, basta con remitirse a otro tipo de paratextualidad: el epígrafe del primero con el primer párrafo del segundo. La idea de divinidad en Fernández —un Dios que crea desde la Nada, suspensión, anulación o desvanecimiento del yo por excelencia— cruza transversalmente “El milagro secreto”. Sin embargo, hay que puntualizar dos cosas: la primera, que el epígrafe es una deformación de la cita original,⁶ y la segunda, que en toda la anécdota anterior a la cita del Corán y en el cuento entra en juego otro tipo de suspensión: el sueño. ¿Qué quiere decir esto? En breves rasgos, que la divinidad, la nada, la eternidad y el sueño están relacionados entre sí por ser legibles como *esquemas de la suspensión del ser*, como diferencia ontológica y fragmentaria en ambos cuentos. Borges modifica la cita de un libro sagrado para que empate con su cuento, mientras Macedonio simplemente escribe su propia génesis de otro.

Después de presentar al personaje principal en las primeras líneas, el narrador de Borges introduce un sueño, ejemplo de la idea esquemática que se volverá sobre sí misma en el cuerpo del texto:

Jaromir Hladík [...], soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres, la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes sonaba la hora de la imposable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez (33).

En este caso, Borges toma el sueño —como se ve en la cita original del Corán— y lo iguala a lo inevitable de la muerte. La condición dialéctica del ajedrez esconde lo azaroso de la alteridad y lo mueve hacia el campo semántico de lo predestinado, como una característica de lo divino. En este espacio, en el sueño, las posibilidades que se abarcan son casi infinitas, y se excluye el control de quien sueña a la merced de lo externo: uno siempre despierta, la suspensión siempre se reanuda, cada día. Ello explica que puedan

⁶ El epígrafe cita el versículo 261 del sura 2 del Corán. Sin embargo, corresponde a una deformación de los versículos 11: “Y les hicimos que se durmiesen en la caverna por muchos años” y 19: “Y les despertamos para que se preguntaran entre ellos, y uno de los jóvenes dijo: ¿Cuánto tiempo pensáis que hemos permanecido? Respondieron: Permanecemos un día o menos aún. Dijeron: Nuestro Señor sabe mejor cuánto tiempo hemos permanecido. Enviemos a uno de nosotros con nuestro dinero a la ciudad para que busque la mejor comida y nos aprovisione de ella, que se conduzca con sutileza y que no llame la atención de nadie” del sura 18.

existir un “desierto lluvioso”, un premio “enorme y quizá infinito” y el destino profeso de jugar un ajedrez sin recordar ni las “figuras ni las leyes” que lo rigen.

Durante todo el cuento, se vuelven a esquematizar suspensiones del ser relacionadas con el sueño, la memoria y el espacio virtual, como hebras del hilo genético que une a los tres autores argentinos. Tomemos la segunda y tercera de esas suspensiones. La memoria, como se ha visto, es una reconstrucción frágil de lo que sabemos y, como tal, también es una forma de suspensión: paralelo a lo que dice un refrán popular, recordar no es volver a vivir; en sentido estricto, recordar es crear, no repetir. Si una historia se repite en forma modificada, es otra historia. Es lo que nos permite trabajar ideas ajenas y propias, mezclarlas y normarlas para evitar que sean tan solo copias: da cuenta de un comentario político y crítico sobre el mundo, frente a él. Eso nos lleva a la novela de Piglia.

En este sentido, *La ciudad ausente* recoge y resignifica las visiones críticas de Macedonio y Borges, considerando los contextos políticos propios y de sus predecesores. Jorgelina Corbatta, en *Borges/Piglia: Diez puntos de encuentro/desencuentro* concuerda con Gaviria Echeverría y Vivas Hurtado, aplicando un enfoque cultural dentro del campo literario, en que

En Piglia esta idea de la recuperación de memorias ajenas tiene que ver, por un lado, con un cierto adelgazamiento de la experiencia personal pero sobre todo con una concepción de la literatura como reescritura, noción también borgiana (251).

La máquina de Macedonio es, en la novela de Piglia, capaz de experimentarse a sí misma fuera de su mente, de ser pura consciencia de sí o reconfiguración del esquema de la suspensión que se basa en la memoria y en el lenguaje; específicamente, en la traducción. Por ello, la trayectoria recursiva de lo onírico usada en el esquema de Borges varía y la posibilidad de lo externo se lleva al relato cotidiano e histórico.

La función del sueño es retomada por la historia y la de la memoria, por la de la recreación, crear nuevamente a partir de una circunstancia temporal determinada, en pos del origen como parte del presente, pero desde una perspectiva no solamente humana ni mimética, sino híbrida:

Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al Museo y a la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria (Piglia 97).

Aquí, el esquema, antes onírico, no se vuelca sobre, se *abisma* en sí mismo.

La máquina disgrega “espontáneamente” los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción [...]. El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y

no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible (98)

Se posibilita a la realidad como propio paratexto y, a partir de aquí, se la construye no desde la *Nada*, sino desde la *Ficción*. En donde Macedonio inventa, y Borges modifica, Piglia recrea como posibilidad de hallar una génesis y un estado del ser imposibles, suspendidos en su propia temporalidad. Entonces, es “copia de una copia ya que existe el original y sus réplicas, el tema y sus variaciones” (Corbatta 243). El esquema se vuelve entre rizomático y estructural: genera resultados en varias direcciones, siguiendo las trayectorias y propiedades del lenguaje. Esa *ciudad ausente* es un espacio entre lo que existe y lo que no, unifica lo real con lo que no se puede ver, con lo que está dentro de sí mismo; está suspendida en su propio abismo. Así, nos movemos entre la segunda (la memoria) y la tercera (el espacio virtual) de los tres esquemas de suspensión del ser mencionadas anteriormente. Mike Wilson, en *Where is my mind? Distribución cognitiva en La ciudad ausente de Ricardo Piglia*, rescata el prólogo de la adaptación al cómic de la novela⁷ para retratar esa *mise en abyme* (o “puesta en abismo”).

Buenos Aires se convierte en una construcción virtual, detallada hasta la confusión de copia y original. Entonces, lo cotidiano es un asunto ontológico y metafísico en cuanto el relato que nos contamos diariamente —la identidad— sucede en un espacio, pero este está atravesado por las historias de la colectividad y por las resignificaciones subjetivas de lo que está más allá de lo tangible. Al hablar de los relatos de la máquina como un factor de la distribución cognitiva⁸ de Elena, Wilson entiende la influencia del pensamiento macedoniano en la obra de Piglia desde postulados nuevomisterianistas⁹ y posthumanistas,¹⁰ ya que la ciudad es un sistema cerrado y antropomorfo en sí mismo, híbrido de consciencia, mujer y máquina, pero abierto hacia la influencia externa y al constante cambio. Es una paradoja de la memoria:

⁷ Piglia metaforiza la puesta en abismo de Buenos Aires a través de la historia de un fotógrafo que tiene una réplica de la ciudad en un alfiler: cualquier modificación en la maqueta se lleva a cabo en la ciudad. *Página 12* en la edición citada en la bibliografía de este trabajo.

⁸ Wilson describe este fenómeno como “la idea de poder distribuir la consciencia y los estados mentales pertinentes a través de un sistema que permita percibir y recolectar conocimiento remotamente (Hayles 3, 288-90)” (681).

⁹ Según Wilson, para los “Nuevos Misterianos”, el enigma de la consciencia no puede ni podrá ser resuelto porque la subjetividad es un estado mental inescapable, el yo es virtualmente prisionero de la condición solipsista de la mente y no permite experimentar los cuales externos al yo cartesiano. Asimismo, el problema de la subjetividad es acompañado por otro; el aislamiento interno” (681).

¹⁰ Gabriela Chavarría Alfaro recoge la siguiente definición: “Un mundo de humanos, computadores y redes comunicativas, un engranaje tecnológico del cual el humano forma parte igualitaria y no singular” (102). Algunas ideas críticas al respecto se pueden encontrar en el artículo *El posthumanismo y los cambios en la identidad humana*, citado al final de este trabajo.

Un elemento clave de la ciudad antropomorfa es descubierto por accidente al efectuarse la investigación de Junior [...], detecta la presencia de los “nudos blancos”, una suerte de almacén fisiológico de la memoria [...]. Estos nudos distribuidos por la ciudad están escritos en términos orgánicos, como si fueran una suerte de *wet-ware*; mecanismos de cognición orgánicos que perciben y adquieren un grado de autonomía (685).

Para Wilson, la memoria misma es un lugar, o, más precisamente, es un lugar en el sentido en el que se almacena en algún lado, se contiene, está, es. Sin embargo, esto solamente es aplicable dentro del contexto de los tres autores si se toma en cuenta lo que establece Macedonio en “Un prólogo metafísico”, ya que “el Materialismo es una metafísica; no es ciencia; su inquietud es la misma que la del Idealismo, la esencial perplejidad metafísica: el asombro de la inexplicabilidad de que algo ‘sea’” (69). Es decir, la misma noción de espacio ya da cuenta de una suspensión del ser, pero porque posibilita pensar en que algo *no esté* y pueda *ser*.

El Espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir *en imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psique, de mi mente; ésta no tiene extensión, puntos y contiene imágenes [...]*. Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias *sueño y realidad entremezclándose* (70, 71; el énfasis es mío).

La relación de Piglia con Macedonio y Borges, en cuanto a la figura del sueño como espacio ontológico de suspensión, también se abarca en el prólogo “Somos un soñar sin límite y sólo soñar. No podemos, pues, tener idea de lo que sea un no-soñar”, pero vincula la concepción de Piglia acerca del lugar como esquema de la suspensión. El enunciador de Macedonio pregunta:

¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad, tomar noción alguna de lo que pueda ser un no-sentir; un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? (29).

El narrador del cuento de Borges responde a esa pregunta en varios niveles: ese no-sentir está en una letra, de un libro, de una biblioteca onírica, porque ahí está Dios, quien Macedonio implica que crea desde la Nada; no obstante, el sueño sí está relacionado con la mente. Para el narrador de la novela de Piglia, por otro lado, esta pregunta se responde con el Museo en donde está la máquina; en el lenguaje que mezcla para generar historias, que a su vez se filtran en la realidad; y, finalmente, en Buenos Aires, que también está dentro de la máquina. Es decir, en la historia, el relato.

Para desarrollar esta última parte, hemos de volver a la historia de Hladík y, más adelante, a la de Junior. Preso, a la espera de que se cumpla la sentencia de ser fusilado, el escritor ficticio repasó en su mente infinitas formas de morir. La idea macedoniana de la

suspensión del yo, mediante el uso de procesos cognitivos, no librará al personaje de su destino fatal, de su consecuencia histórica, compartida con su autor: la Segunda Guerra Mundial. Si bien pasó sus días anticipándolo, entrando en el dominio de lo inexistente mediante las posibilidades que anula en su imaginación, el tiempo siguió avanzando: “Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo” (Borges 34). En la víspera de su ejecución, en el recuento de su obra inconclusa, “habló con Dios en la oscuridad” (36), le pidió que le concediera un año para terminarla y cayó dormido. Una de las naves de la biblioteca onírica del Clementinum funciona como lugar para la suspensión del ser en el sueño del protagonista. Es en ese *no-sentir* en el que se le revela la divinidad.

En el caso de la *ciudad ausente* que recorre Junior, el lugar del no-sentir —como se había mencionado— es una serie de ramificaciones del relato. Entre ellas, se cuentan Buenos Aires puesto en abismo, con todas las ficciones en disputa que la conforman; o el Museo en donde está la máquina, descrito como un lugar físico que

quedaba en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso. Había que subir una rampa y cruzar un corredor con paredes de acrílico para desembocar en el salón circular donde se exhibía la máquina (Piglia 41).

También están las suspensiones del ser que se basan en el lenguaje como lugar, como la continuidad de la memoria en los nudos blancos: “Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características” (71); asimismo los que se basan en manifestaciones distintas del lenguaje como forma de aprehender el mundo, tal y como la afasia de La Nena. En el caso de esta última, las dificultades con el lenguaje surgen de su incapacidad de entender la muerte:

Una tarde de verano (a los cinco años) se fijó en un ventilador eléctrico que giraba sobre un armario. Consideró que era un objeto vivo, de la especie de las hembras [...]. Laura dijo que vivía “ahí” y levantó la mano para mostrar el techo [...]. La madre apagó el ventilador. En ese momento empezó a tener dificultades con el lenguaje (53).

Los esquemas de suspensión del ser mediante el lugar dentro del relato incluso pueden verse en la Isla como idea de comunidad dentro y fuera de la comunidad misma:

El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla [...], no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable [...]. Todos los intentos de construir una lengua artificial se han visto perturbados por una existencia temporal de la *estructura* (126, el énfasis es mío).

Lo rizomático del esquema permea toda la idea de lenguaje como acto comunicativo, ya sea consciente o inconscientemente llevado a cabo, como en la escritura —que

suspende el pensamiento del que escribe en el tiempo histórico—, o en la idea de *influencia* que ocupa a este trabajo.

De igual manera, Macedonio, en su prólogo “El fantasismo esencial del mundo”, también se aproxima a lo que Wilson llama “el problema difícil de la filosofía”:¹¹

¿Cómo la corteza gris, donde se dice que reside el pensamiento, pensaría en ella misma, mientras el ojo no puede verse directamente a sí mismo; vemos todo a través de él y a él no lo vemos? (95).

La mente tiene un papel crucial en los esquemas de la suspensión precisamente porque se la toma como un lugar, algo indisoluble de su propia percepción, pero no por eso inaccesible en un sentido axiomático.

En los corpus analizados, esta lógica de esquematización se puede leer también a nivel de repetición de motivos. En el cuento de Borges, el sueño da paso a la suspensión temporal y diegética del ser dentro de la mente misma del protagonista que da sentido al título. Ello separa a la mente del tiempo:

Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento [...]. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden (37, 38).

Esto es posible gracias a la misma operación que se efectuó al respecto del espacio en el “Prólogo metafísico” y de la cual, Macedonio concluye: “La nihilidad del Tiempo y el Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades” (Fernández 72).

Una vez que se han abordado algunos esquemas de la suspensión (sueño, la memoria y el espacio virtual), queda explicitar que no son los únicos que podrían verse en el corpus seleccionado. También, por ejemplo, se suspende al ser, se desvanece al yo, cuando se lo esquematiza dentro de una representación del autor. Tanto Macedonio Fernández con sus metástasis en sus personajes y su búsqueda en contra de lo individualizante, Jorge Luis Borges con la creación de un Borges paralelo y Ricardo Piglia con su proceso de escritura crítica en Emilio Renzi, se esquematizan en construcciones que suspenden o *fijan* en el texto las ideas que los conforman y confirman como seres humanos de múltiples niveles complejos. Estas, al estar imbricadas en la percepción colectiva y tener un efecto medible en la *realidad*, forman parte de ella, con ella, de la totalidad inaprehensible pero experimentable; no se le oponen.

¹¹ Wilson explica: “La dificultad que presenta comprender la causalidad de los estados mentales, particularmente las fuentes del *qualia* y la *volición*, o en términos wittgensteinianos, ¿dónde está el pensador detrás del pensamiento?” (681).

Macedonio Fernández se muestra en ambigüedad, sin entrar en metaexplicaciones acerca de su figura autoral. En su prólogo “El Presidente y la Muerte” se incluye en su obra de la siguiente manera: “Se sabe que además de sus deberes generales en esta novela tiene el autor *—que a veces es y a veces no es el Presidente—* dos diferentes deberes de metafísico” (129, el énfasis es mío). Al dividir la construcción de sí mismo, se esquematiza. Sus búsquedas son, justamente, metafísicas y ahí se muestra *ficcionalizado* como una manera de suspenderse dentro de su obra, que a veces era y a veces no era su vida también; sus intenciones se muestran claras al mostrar las de sus personajes, las del Presidente. Se dividen en dos:

uno con la Eterna: demostrarle y convencerla de la nihilidad de la Nada, o sea de la Muerte [...], otro con Dulce-Persona: demostrarle y convencerla de la nihilidad del Pasado, donde tuvo su mayor humillación y dolor, liberándola de la franja del haber sido real que acompaña a cierta escena de tortura que hay que aniquilar como imagen *sida*¹² para convertirla en imagen sin esa franja, o sea imagen de fantasía, de mera irrealdad (129).

Incurriendo un poco en la figura biográfica de Macedonio, la suspensión de un recuerdo —de una *imagen*— en la esquematización de Elena se torna ritornelo porque vuelve sobre sí misma, crea varios niveles que son incluso retomados por Piglia. El gesto que lo suspende en su identidad es su experiencia personal, la de un ser de *sensibilidades*. Sin embargo, lejos de la tragedia, la idea detrás de la suspensión radica en el “desvanecimiento del yo”. Vivas Hurtado y Gaviria Echeverría explican que “su resultado no concluye en la muerte del sujeto [...], se debe desvanecer el yo para salvarlo, para defenderlo de las hostilidades de la razón, para que no se automatice en el acontecer diario” (214).

De ahí el potencial político de la obra, de lo colectivo y de lo estético que retomará Piglia más tarde. No está quieta, se mantiene en constante transformación “de acuerdo con la estructura del objeto expresado” (214), con su rizoma y su ritornelo; no como un proceso solamente atado a la lógica de la historia, sino a la cotidianidad, a la actitud crítica de las relaciones políticas, socioeconómicas, históricas y lingüísticas que se desempeñan entre distintos campos de conocimiento. Eso incluye la representación de uno mismo, su suspensión fuera del tiempo.

¹² En *Dialéctica en suspenso*, Walter Benjamin menciona que: “la imagen dialéctica es una (imagen) relampagueante. Así, como una imagen que relampaguea en el ahora de la *cognoscibilidad*, ha de aferrarse firmemente a lo sido. El salvamento que de esa suerte [...] se lleva a cabo sólo se deja cumplir en aquello que al *instante* que sigue se ha perdido ya irrescatablemente” (113). El autor (que a veces es y a veces no es personaje ficcional en la novela o Macedonio), entonces, propondría volver a ese instante, que implica la cualidad relampagueante de lo que ya fue, precisamente de lo *sido*, no para subsanar un trauma, sino para evitar el momento del cual es trauma se desprende. De ese modo, convertiría, a través de la ficción, a la imagen *sida* en imagen *de fantasía, de mera irrealdad*. Esto implica que busca borrar un momento del pasado, pero también el pasado entero, en donde Dulce-Persona sufrió su *mayor humillación y dolor*, al volverlo irrealdad, anulando así el pasado y la figura a la cual se alude (o no) en los prólogos.

En el caso de Borges, en el esquema de suspensión del sueño de “El milagro secreto”, se utiliza un bibliotecario de ojos muertos, cuyos descendientes han buscado, junto con él mismo, a Dios en las letras de un libro (36). La figura autoral es casi una anécdota, pero una que atraviesa y afecta la identidad. Lo universal diluye lo individual, lo hace subjetivo y luego colectivo y propio. La autoreferencia es una reafirmación, pero también una abstracción de motivos, se vuelve rizomática también porque se mantiene generándose. Varían las historias, pero no varía el hecho de que haya una historia y tampoco varía que haya un gesto político detrás.

Su persona política permite multiplicidad de lecturas, al igual que su figura autoral. Es el esquema volcado sobre sí. Piglia, en *Crítica y Ficción* (2001), explica el proceso al abordar el papel político y estético de Borges como el resultado de una forma de *pensarse*: “Lo que persiste es una problemática, digamos así, a la que Borges se mantiene fiel [...]. Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y el otro” (82, 83). Esta tensión, aunque dinámica, constituye un esquema de suspensión entre dos ideas.

Para explicar la última puesta en abismo en la novela de Piglia, en el monólogo de la máquina de *La ciudad ausente* se la retrata en soledad, en estado de cotidianidad pura. No hay exacerbaciones históricas, ni metafísicas o políticas alrededor del tiempo de la sala del Museo en Buenos Aires, pero su mera existencia da cuenta de que, de hecho, sí las hay. La máquina no puede sino recorrer sus relatos a través del lenguaje, seguir el mismo esquema que varía las particularidades, los códigos, la información que se transmite, genera pero conserva, se abisma sobre sí misma: “Soy anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco. Por eso quieren aislarme, mantenerme bajo control, al cuidado exclusivo del coreano Fuyita, como un cadáver embalsamado” (158). De la misma forma, cierra lo que transmite y lo distingue de lo que la máquina *piensa*. El esquema de la suspensión es lingüístico, con la consciencia del lenguaje como espacio virtual, como abstracción; por tanto, como idea.

En el texto que abre el libro que recopila las entrevistas de Piglia, el papel de escritor crítico queda sentado cuando explica sobre sí mismo:

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad [...]. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. *La realidad está tejida de ficciones* [...]. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (10-11).

Las reflexiones de la máquina escritas en los códigos mezclados que implican el español cruzan por lo idea de lo real, por figuras históricas y construcciones convencionales. Eso, en esencia, es la traducción y la metáfora, el volver algo ficción a través del lenguaje. Al enunciar desde la consciencia que la máquina tiene de sí misma, la coloca en un espectro de esa

diferencia entre la realidad y la ficción, en lo abstracto, pero la contextualiza como un híbrido en fondo y forma. Se retroalimenta. Piglia comparte la visión esencial de Macedonio y Borges de que el arte no es mimético en el sentido en que no es la realidad, pero la afecta porque la constituye. Ese es el papel de la influencia en la literatura, al igual que en la cotidianidad y en los grandes relatos que volvemos motivos culturales; la esquematización se mantiene, aunque los motivos legibles cambien o se resignifiquen.

Somos seres inmersos en nuestra propia naturaleza, precisamente porque la experimentamos de forma simultánea pero fragmentada: con la ilusión y la certeza de que hay un límite entre el sujeto y la alteridad, y la noción innata de que ese límite es nuestro modo de conocer quiénes somos y qué nos rodea. Como el hambriento, o el solitario, que mete la mano en el mar cuando siente el movimiento de un pez bajo el agua; que ve una ola romperse, la escucha volverse espuma y espera en silencio a que llegue la siguiente.

Referencias

- Balderston, Daniel. "Borges en el mundo, el mundo en Borges." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 96, no. 2, 2017, pp. 55-66.
- Barthes, Roland. "La actividad estructuralista," *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Seix Barral, 2003, pp. 293-302.
- Bastidas, Diego. *Macedonio Fernández: la construcción de imposibles*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones, 2009, p. 113.
- Borges, Jorge Luis. "El milagro secreto." *Jorge Luis Borges. Poesía y prosa*. Promexa, 1979, pp. 33-38.
- Berg, Edgardo H. "Ricardo Piglia, lector de Borges." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, no. 22, 1998, pp. 41-56.
- Echavarría, Gabriela. "El posthumanismo y los cambios de la identidad humana." *Reflexiones* no. 94, 2015, pp. 97-107.
- Elbanowski, Adam. "El prólogo y el concepto de ficción en la literatura hispanoamericana." *Revista del Cesla*, no. 12, 2009, pp. 73-80.
- Deleuze, Gilles, y Guatarri, Félix. "Introducción: rizoma," *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-textos, 2004.
- Vivas Hurtado, Selnich, y Gaviria Echavarría, María Isabel. "Novela sin mundo' y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández." *La Palabra*, no. 30, 2017, pp. 201-216.
- Corbatta, Jorgelina. "Borges/Piglia: diez puntos de encuentro/desencuentro." *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 38, 2004, pp. 235-59.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Ordenación y notas por Adolfo de Obieta, Corregidor, 2007. Obras completas 6.
- González Martínez. "Literatura: imaginación y poder." *Literatura: imaginación, identidad y poder*. Coordinador: Roberto Domínguez Cáceres, 2009, pp. 138-153.
- Kefala, Eleni. "Ricardo Piglia and the Syncretist Machine: 'Moral Stories' in the Postcontemporary Wor(l)D." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 29, no. 3, 2005, pp. 585-604.

- Lameiro Tenreiro, Joaquín. "Cosmogonías de bolsillo. La génesis de microcosmos en tres cuentos rioplatenses: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 8, no. 6, 2011, pp. 712-718.
- Mattalía, Sonia. "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: La Superstición de Las Genealogías." *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 505-507, julio 1992, pp. 497-505.
- Nur e Islam. *El sagrado Corán en línea*. Suras 2, 18. Creado el 1/17/2004, 16:25. Web. Fecha de acceso: 20, 11, 2019
- Pereira, Maria Antonieta. "Ricardo Piglia y la máquina de ficción." *Estudios filológicos*, 1999, núm. 34, pp-27-34.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- . *La ciudad ausente*. Anagrama, 2003.
- Saed, Ivonne. "Fronteras literarias: identidad y alteridad." *Literatura: imaginación, identidad y poder*. Coordinador: Roberto Domínguez Cáceres, 2009, pp. 45-55
- Torres-Monaghan, Lourdes I. "La literatura policial en Argentina: Borges, Saer, Piglia." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*; 2005, sept. no. 66, pp. 1014-15
- Wilson, Mike. "Where Is My Mind? Distribución cognitiva en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia." *Revista de estudios hispánicos*, no. 45, 2011, pp. 679-690.

á

Políticas de publicación
Publishing Policies

Políticas de publicación

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica tanto artículos de investigación de estudiantes de pregrado como artículos de opinión o divulgación de expertos. Cada volumen de *Ánima* se compone de las siguientes secciones:

- **Filosofía.** Esta sección es un espacio para el intercambio de ideas filosóficas de estudiantes de pregrado que estén interesados en la investigación académica en todas las áreas de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera. Cada texto para esta sección tendrá una extensión aproximada de 3000 palabras.

- **Historia del Arte.** Este espacio reflexiona sobre cómo las distintas sociedades, a lo largo de la historia, han construido, concebido y plasmado las distintas dimensiones de su existencia en su contexto histórico y contemporáneo a través de las formas artísticas visuales. Esta sección publica textos investigativos sobre cualquier periodo de la historia del arte. Estos textos tendrán una extensión aproximada de 3000 palabras y sus autores serán exclusivamente estudiantes de pregrado.

- **Literatura.** Esta sección promueve el flujo de reflexiones académicas de estudiantes de pregrado sobre cómo las complejidades de la existencia han devenido en el uso artístico del lenguaje escrito. Estas discusiones girarán en torno a ejes temáticos que abarcan temas como el estudio, análisis, interpretación y propuestas de relectura de textos de la literatura global. La extensión aproximada de cada texto será de 3000 palabras.

- **Aportes de expertos.** Este espacio alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura. Esta sección está destinada únicamente a los textos cuyos autores sean expertos en alguna de las disciplinas mencionadas. Cada artículo tendrá una extensión aproximada de 2500 palabras.

Procesos editoriales

Ánima publica textos inéditos, que no hayan sido publicados con antelación, ni estén siendo considerados para otras publicaciones. Sin embargo, se toman en consideración manuscritos que se hayan publicado como tesis de pregrado en repositorios institucionales o trabajos que hayan sido presentados en contextos académicos como clases o conferencias, siempre y cuando cumplan con la guía de autor:

- Los textos deberán ser enviados en el tiempo establecido para cada convocatoria a través de la plataforma OJS que se encuentra en <https://anima.usfq.edu.ec>.
- Los textos deberán estar escritos en inglés o español.
- Los artículos deberán ser enviados en formato Word.
- La primera página de cada artículo debe incluir:
 - Título, en español e inglés.
 - Resumen / *abstract* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción del resumen al inglés y viceversa, si el autor así lo deseara.
 - Palabras clave / *keywords* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción de las palabras clave al inglés y viceversa, si el autor así lo deseara. o Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico (si aplica), ciudad, país, email.
- La escritura del artículo debe seguir la normativa MLA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución.
- Las imágenes y cuadros deben ser incluidos en el texto con la información suficiente para su identificación y fuente.

Selección y publicación de textos

Ánima se reserva el derecho de enviar los manuscritos a revisión por pares, hacer modificaciones de forma y de aceptar o rechazar los textos en cualquier etapa del proceso editorial. El contenido de cada artículo es responsabilidad de su autor.

Para los textos que correspondan a las secciones de Filosofía, Historia del Arte y Literatura, se realiza el siguiente tratamiento que consta de tres etapas:

1. En la primera etapa, los textos son evaluados por un grupo de revisores que son estudiantes de pregrado, miembros del Comité Editorial de la serie monográfica o revisores invitados, tanto de la carrera de Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, como de otras instituciones de educación superior. En esta primera ronda de revisión, se resolverá si cada texto es a) aceptado, b) aceptado con correcciones menores, c) temporalmente aceptado con correcciones mayores o d) rechazado.
2. En la segunda etapa, los textos que en la primera etapa fueron aceptados, aceptados con correcciones menores, o temporalmente aceptados con correcciones mayores, son

revisados por un grupo de expertos de varias universidades. Los revisores de esta etapa serán asignados según la temática de cada artículo.

3. En la última etapa de revisión, los editores en jefe se aseguran de que todas las correcciones pertinentes se hayan hecho en cada uno de los textos.

Para el arbitraje de cada artículo, se tendrá en cuenta la correspondencia del tema con cualquiera de las tres disciplinas de la publicación, dominio de los contenidos, estructura del texto, uso adecuado de fuentes académicas, conclusiones y claridad en la escritura. Si existen discrepancias entre los revisores de las dos primeras etapas, el texto será enviado a un tercer revisor y experto en el tema.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos, que no sean tesis de pregrado o trabajos gestados en contextos académicos, como clases o conferencias, deben ser inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- Luego de la primera etapa de revisión, *Ánima* se reserva el derecho de asignar el artículo a la sección en la que será publicado en caso de ser aceptado.
- Luego de cada etapa de revisión, los autores se comprometen a realizar las correcciones solicitadas por los revisores.
- Los autores deben presentar un resumen y palabras clave que den cuenta del contenido de su texto.
- Toda cita y referencia deberá seguir la normativa MLA.
- *Ánima* se reserva el derecho de realizar las correcciones de estilo que considere necesarias, siempre y cuando no alteren el contenido original del artículo.
- *Ánima* se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos en cualquier etapa del proceso editorial.

Publishing policies

Ánima is an annual and free access monographic series of the Liberal Arts department of the College of Social Sciences and Humanities of Universidad San Francisco de Quito USFQ. This publication is entirely directed and edited by undergraduate students. Its main purpose is to reflect on discussions and debates on Philosophy, Art History and Literature. *Ánima* requests and publishes both research articles by undergraduate students, as well as opinion or dissemination articles of experts. Each volume of *Ánima* is made up of the following sections:

- **Philosophy.** This section is a space for the exchange of philosophical ideas of undergraduate students who are interested in academic research in all areas of philosophical research: political theory, metaphysics, ethics, aesthetics, ontology, epistemology, philosophical theology, etc. Each text for this section will be approximately 3000 words long.
- **Art History.** This space reflects on how different societies, throughout history, have built, conceived, and shaped the different dimensions of their existence in their historical and contemporary context through visual art forms. This section publishes investigative texts on any period in the art history. These texts will have an approximate length of 3000 words, and their authors will be exclusively undergraduate students.
- **Literature.** This section promotes the flow of academic reflections by undergraduate students on how the complexities of human existence have resulted in the artistic use of written language. These discussions will revolve around thematic axes that cover topics such as the study, analysis, interpretation, and proposals for the rereading of texts from the global literature. The approximate length of each text will be 3000 words.
- **Contributions from experts.** This space encourages the publication of opinion or dissemination articles that are related to Philosophy, Art History and / or Literature. This section is intended only for texts whose authors are experts in any of the aforementioned disciplines. Each article will have an approximate length of 2500 words.

Editorial processes

Ánima publishes original texts, which have not been published in advance, and are not considered for another publication. However, manuscripts that have been published as undergraduate thesis in institutional repositories or works that have been presented in academic contexts such as classes or conferences, are taken into account, if they comply with the author's guide:

- The texts must be sent in the time established for each call for papers through the OJS platform found at <https://anima.usfq.edu.ec>.

- The texts must be written in English or Spanish.
- The articles must be sent in Word format.
- The first page of each article must include:
 - Title, in Spanish and English
 - *Resumen* / abstract (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the abstract into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - *Palabras clave* / keywords (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the keywords into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - Author's name, institutional affiliation, academic degree (if applicable), city, country, email.
- The article must follow MLA style.
- Images must have 300 dpi resolution.
- Images and tables must be included in the text with sufficient information for their identification, and source.

Selection and publication of texts

Ánima reserves the rights to send manuscripts for peer review, to make any formal change, and to accept or reject the texts at any stage of the editorial process. The content of each article is the responsibility of its author.

For the texts that correspond to the sections of Philosophy, Art History, and Literature, the following treatment, which consists of three stages, is carried out in the following way:

1. In the first stage, the texts are evaluated by a group of reviewers who are undergraduate students, members of the Editorial Committee of the monographic series or invited reviewers, both from the Liberal Arts department of Universidad San Francisco de Quito USFQ, or from other institutions of higher education. In this first round of review, it will be resolved if each text is a) accepted, b) accepted with minor corrections, c) temporarily accepted with major corrections or d) rejected.
2. In the second stage, the texts that, during the first stage, were accepted, accepted with minor corrections, or temporarily accepted with major corrections, are reviewed by a group of experts from various universities. The reviewers of this stage will be assigned according to the theme of each article.

3. In the last stage, the editors-in-chief ensure that all pertinent corrections have been made to each article.

For the arbitration of each article, we will consider the correspondence of the topic with any of the three disciplines of the publication, mastery of the contents, text structure, adequate use of academic sources, conclusions, and clarity in writing. If there are discrepancies between the reviewers of the first two stages, the text will be sent to a third reviewer and expert on the subject.

Conditions for collaboration

- All articles, other than undergraduate thesis or works developed in academic contexts such as classes or conferences, must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- After the first revision stage, *Ánima* reserves the right to assign the article to the section in which it will be published if accepted.
- After each review stage, the authors undertake to make the corrections requested by the reviewers.
- Authors must present an abstract and key words that summarize the content of their text.
- All quotes and references must follow the MLA style.
- *Ánima* holds the rights to make any formal change, as long as they do not change the content of the article.
- *Ánima* reserves the rights to accept or reject articles at any stage of the editorial process.

