MAPOCHO

1ER SEMESTRE REVISTA DE HUMANIDADES Nº81 / 2017

EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

MAPOCHO

1ER SEMESTRE REVISTA DE HUMANIDADES Nº81 / 2017

Mapocho
Revista de Humanidades

© Ediciones Biblioteca Nacional, 2017
© Revista *Mapocho*, 2017

N° 81 / Primer semestre de 2017
ISSN: 0716-2510
Derechos exclusivos reservados para todos los países

Ediciones Biblioteca Nacional
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651
Teléfonos: 56 23605327 / 56 23605329
ediciones@bibliotecanacional.cl
www.bibliotecanacional.cl

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos
Ángel Cabeza Monteira

Subdirector Biblioteca Nacional de Chile
Pedro Pablo Zegers Blachet

Dirección editorial
Thomas Harris Espinosa

Coordinación editorial
Ana María Berthelon Idro

Director responsable revista *Mapocho*
Carlos Ossandón Buljevic

Consejo editorial
Santiago Aránguiz Pinto
Soledad Falabella Luco
Marcos García de la Huerta Izquierdo
Eduardo Godoy Gallardo
Thomas Harris Espinosa
Pedro Lastra Salazar
Manuel Loyola Tapia
(†)José Ricardo Morales Malva
Carlos Ossandón Buljevic
Jaime Rosenblitt Berdichesky
José Promis Ojeda
Macarena Urzúa Opazo
Pedro Pablo Zegers Blachet

Preparación de archivos
Ricardo Acuña Díaz

Diseño editorial
Felipe Leal Troncoso

La portada está inspirada en las primeras ediciones
de la revista, donde el río Mapocho era el protagonista.

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

ÍNDICE

9 **PRESENTACIÓN**
Carlos Ossandón Buljevic

11 **DOSSIER: EL ENSAYO EN AMÉRICA LATINA**

12 **El ensayo y la crítica de la modernidad**
Pensar el ensayo latinoamericano desde las propuestas de Lukács y Adorno
Horst Nitschack

28 **Reivindicación del ensayo latinoamericano**
Fernando Aínsa

44 **De la cortesía del pensamiento a la provocación del estilo**
Un recorrido por el ensayo latinoamericano del siglo XX
Marcela Croce

64 **Crítica histórica (y fragmentaria) en los ensayos de Martín Cerda**
Clara María Parra Triana

78 **Modulaciones del ensayismo**
Contra-posiciones en tres textos tempranos
de Ángel Rama sobre José Martí
Hugo Herrera Pardo

94 **Exposición y reflexión en la escritura de Clarice Lispector en el *Jornal do Brasil***
Claudia Darrigrandi Navarro

108 **La antigüedad clásica en *Los motivos de Proteo* de José Enrique Rodó**
Vocación, conciliación de opuestos y juventud
Enrique Riobó (autor principal) / Cristián Inzulza

135 **HUMANIDADES**

136 **Por tener los camisones bordados con una cruz perfecta**
Acusación contra Teodoro de Croix, virrey del Perú (1784-1790)
Raquel Villalobos Lara

162 **Alegoría Real post-mortem**
Las reales exequias de Carlos III de España en Lima y México
Italo Quintanilla Cepeda

175 **TESTIMONIOS**

176 **Facetas ensayísticas en Martín Cerda**
Thomas Harris E.

196 **Acerca de pensar y ser en Heidegger**
Seminario de François Fédier
Protocolos y edición de *Jorge Acevedo G.*

232 **Los repartos de lo sensible de Jacques Rancière**
Homenaje en Valparaíso
Adolfo Vera

241 **ENTREVISTA**

242 Gonzalo Rojas: "Que los que saben sepan lo que pueden saber y los que estén dormidos sigan durmiendo"
Naín Nómez

257 **RESEÑAS**

258 Argumentación y proyección de mundo, Cristóbal Holzapfel
Íñigo Álvarez Gálvez

262 Manuel Astica. El revolucionario utópico. Biografía político-intelectual, Marcelo Alvarado Meléndez
Luis Cruz Salas

269 **POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES**

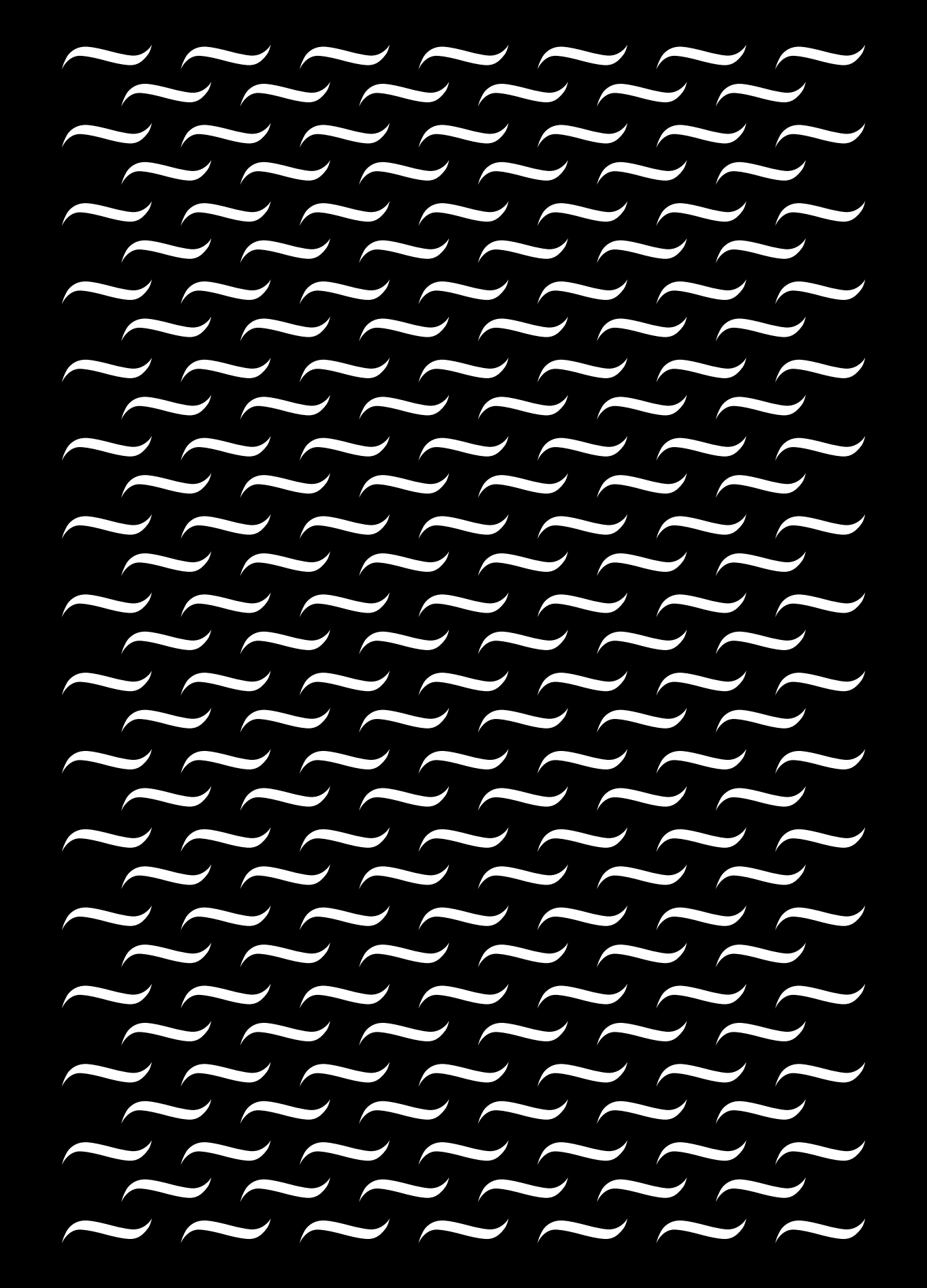
PRESENTACIÓN

En el primer artículo del Dossier que incluye este número de la revista, se defiende la tesis "de que el rol del ensayo en la historia literaria latinoamericana como potencial de crítica de la modernidad ha sido más relevante que para el caso europeo, aunque no se ha aprovechado este potencial en toda su magnitud".

La afirmación del profesor Horst Nitschack es particularmente apropiada para la justificación del Dossier que se ofrece al lector: "El ensayo en América Latina". Viene, en primer lugar, a compensar —en mínima parte, por supuesto— ese desaprovechamiento que se fustiga, quizá la poca importancia que se le concede a una modalidad que por momentos pareciera castigada o condenada a una mirada rápida o incluso despectiva (esto es "solo ensayismo", se suele decir). En segundo lugar, a subrayar su potencial crítico, caro a una modernidad que requiere ser permanentemente repensada, revisando lo ya pensado o aquello que se ofrece culturalmente preformado, como lo sugiere Theodor Adorno. En esta misma línea, el chileno Martín Cerda señala que el ensayo —él mismo un destacado cultor de este género, como se ha querido demostrar en este número de *Mapocho*— "despiensa" lo pensado, tanteando o ensayando precisamente en esta desestabilización nuevos juicios, constelaciones o figuras sobre las cosas del mundo.

De aquí que lo que tenemos entre manos pudiera no concernir tan solo a "poéticas", a elecciones propias del ámbito escritural, al vincularse a su vez con unas intervenciones culturales que —incluyendo sus parcialidades, indisciplinas y también aperturas— han tenido relevancia en América Latina. Se podría decir que la modalidad ensayística, "lejos de la perfección helada y definitiva" de otras disciplinas (Georg Lukács), menos concluyente o más experimental que otras formas discursivas, ha mostrado en América Latina una tenacidad o una perseverancia que —con no pocos altibajos, desigualdades y cambios— arroja luces sobre nuestras formas de comprensión y de construcción del mundo. Junto, entonces, a cuestiones relacionadas con una teoría de los "géneros", o a las constantes sígnicas o diferenciadoras que se pueden destacar de estas modalidades del decir, hay que señalar que ellas permiten también entender mejor los difíciles derroteros de unas sociedades que, como las nuestras, no se pliegan fácilmente a órdenes o construcciones cerradas.

Carlos Ossandón Buljevic
Director revista *Mapocho*



DOSSIER

EL ENSAYO EN AMÉRICA LATINA

EL ENSAYO Y LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD

Pensar el ensayo latinoamericano desde las propuestas de Lukács y Adorno*

*Horst Nitschack***

* Agradezco a Natalia López por la revisión estilística de este artículo.
** Doctor en Filosofía de la Universidad de Friburgo en Alemania.
Profesor en la Universidad de Chile.

El ensayo como forma y expresión literaria es resultado de la modernidad y al mismo tiempo se distancia de ella críticamente. En el presente artículo se examinan las contribuciones de dos textos claves para la comprensión de esta forma literaria: "Sobre la esencia y la forma del ensayo", de G. Lukács, y "El ensayo como forma", de Th. Adorno. A pesar de que estos dos trabajos deben ser leídos e interpretados en el contexto filosófico, político y cultural europeo, contribuyen también a una evaluación de las potencialidades críticas del ensayo latinoamericano. Se defiende la tesis de que el rol del ensayo en la historia literaria latinoamericana como potencial de crítica de la modernidad ha sido más relevante que para el caso europeo, aunque no se ha aprovechado este potencial en toda su magnitud.

El ensayo en la modernidad

Al igual que la novela, el drama y la subjetividad lírica, el ensayo nació con la modernidad: el Don Quijote de Cervantes, los dramas de Shakespeare, las poesías de Petrarca y los Ensayos de Montaigne. La literatura se emancipó de las ataduras del dogmatismo eclesiástico, abrió sus horizontes hacia nuevos mundos —tanto interiores como exteriores—, así como hacia experiencias subjetivas de introspección y experiencias geográficas en nuevas tierras con pueblos exóticos. Pero la modernidad no solo se anunció en las nuevas temáticas, en los caracteres realistas y mundanos y en el surgimiento de conflictos psicológicos, sino también en las innovaciones formales, en las transformaciones de las formas literarias medievales, y en el redescubrimiento y la apropiación de formas de la antigüedad descuidadas u olvidadas durante el Medioevo.

Este nacimiento de una nueva cultura en un contexto histórico, político y religioso efervescente, será bautizado años más tarde por Burkhardt como el "Renacimiento". La propia época se autodenominaba "Humanismo" y se identificaba con los valores que este propugnaba. Nacen en ella las ideas que dos siglos más tarde se condensarán en lo que llamamos "Ilustración": un proyecto que implicaba situar el ser humano con plena consciencia y responsabilidad en el centro de un orden cósmico. Las circunstancias que determinaron este nacimiento se inscribieron en el ensayo tan profundamente como en los otros "géneros". La diferencia radica en que estas coyunturas históricas, políticas y culturales no serán solamente la razón de ser del ensayo, sino que serán también su tema y el objetivo de su escritura. En el ensayo, la modernidad creó un espejo en el cual mirarse y reconocerse a sí misma. Por ello, la modernidad es a la vez la profunda razón de ser del ensayo y define su apariencia (*Erscheinung*), al exponerse en su superficie

y quedar "a flor de piel". De ahí que mientras los "géneros" tradicionales como la novela, el drama y la poesía buscaron transformar las experiencias que propiciaba esta modernidad a partir de la emergencia de tramas, figuras y actuaciones, el ensayo los trató directamente, renunciando a una sublimación literaria, a pesar de —como veremos— no renunciar completamente a "lo literario", que estará presente en su forma y su estilo.

Esta diferencia del ensayo con las otras expresiones literarias clasificadas por la historia literaria en los tres géneros conocidos: el épico, el dramático y el lírico, hizo que hasta hace poco tiempo el ensayo haya sido descuidado por estas mismas historias literarias. La atención y el reconocimiento dado al ensayo no se correspondían a la importancia que este tuvo para el pensamiento moderno como medio, expresión y espacio de discusión. Este descuido de su contribución fundamental a la formación y formulación del pensamiento moderno se explica por la propia resistencia del ensayo a una teorización. Incluso esta misma resistencia puede ser considerada como una de sus características distintivas. Contribuyó a esta omisión el hecho de que el paisaje literario pareciera ocupado por los tres géneros tradicionales, lo que motivó el desconcierto frente al lugar que debía ocupar esta expresión literaria —algunos dicen— híbrida. Pero otra razón, probablemente con más peso, consiste en su —aparente— cualidad de espejo de la propia modernidad. El medio en el cual se presenta crítica y reflexivamente el pensamiento de la modernidad parece secundario frente al propio pensamiento y su disciplina, a saber, la filosofía. Es por eso que, como expresión literaria, el ensayo encontrará un verdadero reconocimiento a partir del momento en el cual no se le entiende solamente como "espejo" en el cual se presenta la modernidad, sino como una de las formas privilegiadas en las cuales ella se formula y se construye, o, por lo menos, una opción de esta modernidad que es en sí misma diversificada. Si le atribuimos al ensayo estas cualidades, entendemos también desde donde surge su resistencia contra su teorización: los conceptos teóricos con los cuales está interpretando la modernidad, y siempre interpretándola desde una distancia crítica, deberían también ser aplicados a su propia descripción, lo que puede parecer tautológico o imposible; imposible en la medida en que encontrar una posición para una crítica de la crítica es una tarea altamente exigente.

Lukács y Adorno: Ensayos sobre el ensayo

En las últimas décadas, no obstante, entre los numerosos "giros" que estamos viviendo en las humanidades, podemos también constatar un "giro" hacia el ensayo, principalmente hacia su reconocimiento como forma y expresión literaria (cf. Nitschack). Una de las obras donde este giro se hace evidente es en el tomo de Cervera, Vicente; Hernández, Belén; Adusar Dolores, Ma. (Editores): *El ensayo como género literario*. Este giro ya había sido preparado por un importante estudio de Martín Cerda: *La palabra quebrada*, Valparaíso, 1982. No obstante, Vicente Cervera y Belén Hernández se refieren, tanto en sus prefacios como en sus artículos, repetidamente a dos estudios fundamentales, según ellos, para la comprensión del ensayo: el trabajo de Georg Lukács "Sobre la esencia y la forma del ensayo" en *En el alma y las formas*, publicado durante 1911, y el estudio de Th. Adorno, "El ensayo como forma", publicado por primera vez en 1958.

No ponemos en duda la relevancia de estos dos estudios para situar el ensayo en el lugar del debate literario que le corresponde, y de ofrecernos criterios y reflexiones muy válidas para la comprensión de su forma. Pero nos parece indispensable resaltar el contexto histórico que permita situar estos ensayos —se trata de "ensayos sobre el ensayo"— en la historia de las ideas y la historia socio-cultural a la cual responden. En el primer caso, nos confrontamos con un Lukács que aún se encuentra por completo bajo la influencia de la filosofía de la vida, lector de Dilthey y alumno de Simmel, ocupado en la problemática que entrañaba la relación entre arte y vida, convencido de que "la vida" se condensa en las formas y que la forma privilegiada para hacer aparecer la vida es el arte. En otras palabras, un Lukács que defiende posiciones y convicciones completamente diferentes del Lukács de *Historia y Conciencia de Clase,* de 1923 —obra que tuvo gran impacto sobre intelectuales como Benjamin, Adorno y Bloch—, y del Lukács a partir de la segunda parte de los años 20, momento en el cual va a revocar su 'marxismo' temprano: un Lukács ahora comprometido con el Partido Comunista y en adelante autor de una historia literaria y una estética marxista bastante dogmáticas.

Adorno, a su vez, publica su artículo "El ensayo como forma" después de la experiencia del totalitarismo fascista, pero también bajo la impresión de las revelaciones de los crímenes del totalitarismo estalinista en el Congreso del Partido Comunista en 1956 y de la intervención violenta del Ejército Rojo en la Revolución húngara del mismo año. Lukács había colaborado en esta Revolución con las fuerzas políticas liberales anti-soviéticas, lo que casi le costó la vida. Si Adorno se refiere en su artículo —con una actitud muy conciliadora— a un Lukács pre-marxista aún 'idealista' y entra en un diálogo con su interpretación de la forma del ensayo —en obvio contraste a muchas otras referencias a él, por ejemplo en la

Teoría Estética, todas reconocidamente polémicas y descalificadoras—, podemos leerlo también como un gesto de reconocimiento a su rol político en la Revolución húngara. Adorno se distancia del Lukács de la filosofía de la vida y de su identificación de arte y vida —el Lukács de 1911—, pero lo cita como testigo teórico, primero, del valor literario del ensayo y, segundo, de sus cualidades anti-dogmáticas, de su "radicalismo teórico en contra de cualquier radicalismo". Para Adorno, —en ello difiere decididamente del Lukács de *El Alma y las formas*— en el mundo alienado, un mundo en el cual la segunda naturaleza alienada se ha convertido en la primera, en el mundo de lo falso, solamente un arte autónomo, un arte que defiende su autonomía, puede ser testigo de lo verdadero. Consecuentemente, el ensayo, con su compromiso con el mundo real, no puede ser arte, pero —y en ello coincide con el Lukács pre-marxista— el ensayo es la forma por excelencia de la auto-reflexión y de la crítica de la modernidad, expresión de una modernidad auto-crítica y plenamente consciente de sus peligros.

En las páginas siguientes intentaremos examinar las argumentaciones de Lukács y Adorno, que tienen que ser comprendidas, como acabamos de sostener, en el contexto filosófico, ideológico y político europeo, más precisamente alemán. Ello, no obstante, no le resta importancia a este análisis para el ensayo latinoamericano. Muy por lo contrario: los argumentos de los dos intelectuales europeos a favor del ensayo nos permiten entender aún mejor la especificidad del ensayo latinoamericano, su aporte 'sui géneris' al debate histórico, político y cultural. Pues —es una trivialidad mencionarlo— el escenario histórico y político latinoamericano del siglo XIX, el siglo del surgimiento del ensayo en las literaturas latinoamericanas, difícilmente es comparable con el europeo. A diferencia de la historia literaria europea, en América Latina el ensayo será la expresión literaria más significativa. Si comparamos los paisajes literarios de los dos continentes —literarios en el sentido amplio de las manifestaciones culturales escritas— constituidos por la literatura en el sentido estricto, la filosofía, pero también los textos científicos que impactaron los discursos culturales, constatamos diferencias significativas. Para la América Latina en camino a su liberación y emancipación, el ensayo es la forma de expresión privilegiada. En "Pensamiento literario en la América del siglo XIX. Ensayo de un ensayo social" Vicente Cervera Salinas llama a *Nuestra América*, de Martí, "... el bellísimo ensayo que marca el inicio de una literatura independiente al fin y soberana" (Cervera Salinas, 25). Precedieron a él las cartas de Simón Bolívar; *Civilización y Barbarie*, de Sarmiento; y lo siguieron *Ariel*, de Enrique Rodó; *Os Canudos*, de Euclides da Cunha; los últimos ensayos, publicados ya entrando en el siglo XX. Si pensamos en las literaturas europeas de las naciones más avanzadas en vías de modernización, como Inglaterra, Francia y Alemania, el ensayo no cumplió una función ni remotamente tan importante. Tampoco es posible constatar un predominio claro de lo literario en los discursos a través de los cuales estas naciones se sitúan en la modernidad y se confrontan con sus

desafíos. Por supuesto, le toca un papel importante a la literatura, si pensamos en las novelas: Scott, Dickens, Jane Austin en Inglaterra, los famosos realistas y naturalistas en Francia, Keller, W. Raabe, Fontane como autores de lengua alemana. Pero son novelas, y no ensayos, donde leemos cómo estas naciones se confrontan con la modernidad, cómo se transforman en naciones modernas y sus ciudadanos en representantes de la modernidad, o cómo fracasan ante este desafío. Estos discursos literarios se encuentran acompañados por discursos filosóficos (Hegel, Schopenhauer, Comte, Nietzsche), evidentemente más importantes que el discurso literario en el mundo de lengua alemana, así como por discursos científicos relacionados con nombres y las respectivas teorías desarrolladas, como Darwin, Marx, Haeckel o Freud. Entre estos discursos "maestros", el ensayo ocupa un rol secundario. Cumple una función mediadora entre los grandes discursos, literarios, filosóficos y científicos y el público interesado e ilustrado. El ensayista europeo no es un gran escritor, no es filósofo y aún menos científico. El ensayo es un formato literario secundario, no fundacional, como lo fue en América Latina.

Lukács: el ensayo y la vida

¿Cómo entender en este contexto la re-evaluación del ensayo, primero en el caso de Lukács al inicio del siglo XX, y casi 50 años más tarde en el caso de Adorno, la re-evaluación —en ello los dos coinciden— del ensayo como forma?

En "Sobre la esencia y la forma del ensayo" Lukács argumenta a favor de un ensayo que es literatura en el sentido de expresión del arte, con la consecuencia de que si el ensayo es arte, el ensayista es artista. Pero, ¿qué importancia tiene que el ensayista sea artista o no? Tenemos que entender estos cuestionamientos en el contexto de los planteamientos de la filosofía de vida. Para la filosofía de vida, el objeto primordial de lo que tenemos que conocer, el primer objeto de nuestro conocimiento (*Erkenntnis*), es la vida. Para llegar a este conocimiento hay tres caminos: la ciencia, la filosofía y el arte. Entre estos tres caminos, el arte es el más perfecto, gracias a su capacidad de dar forma a "la vida" en la obra de arte. La ciencia analiza la vida, la filosofía la describe, la explica y la interpreta, pero el arte le da forma en su obra. La vida se aprehende en la obra de arte.

La tarea del ensayo es la crítica y la adquisición de conocimientos a través de esta crítica. Si la crítica del ensayo debe ofrecer un conocimiento que va más allá de las restricciones que caracterizan la ciencia y la filosofía, ella debe parecerse al arte: ella debe ser arte. Solamente en la medida en que el crítico es artista puede ser un buen crítico. Si el ensayo no queda limitado o restringido por el objetivis-

mo de la ciencia, y su eliminación del sujeto concreto, ni por los conceptos abstractos de la filosofía, y, en cambio, se transforma en una obra de arte, permitirá un conocimiento tan completo y complejo como la obra de arte.

Argumentar que el ensayo es arte y la crítica del artista un acto artístico, tiene como finalidad comprobar que el conocimiento adquirido por el ensayo es el conocimiento de la verdad.

El ensayo no se transforma en arte porque está "bien escrito", sino porque comparte con el arte su calidad de ofrecernos conocimiento de la vida, conocimiento de la verdad.

El conocimiento obtenido por el arte es resultado de su forma. En consecuencia, depende de su forma si el ensayo puede ser comparado con el arte. Su forma es garantía del conocimiento que nos otorga. Forma, no en el sentido de una descripción técnica de la composición del ensayo, sino en el sentido de su apariencia holista —Lukács no usa la palabra "Gestalt", a pesar de que su concepto de "forma" es muy similar.

Insistir en el carácter artístico del ensayo lo hace superior al texto científico y a la reflexión filosófica, lo que incluye no un desprecio hacia estas dos disciplinas, pero sí un distanciamiento crítico. Ciencia y filosofía, la primera con sus métodos y la segunda por sus conceptos, se encuentran demasiado comprometidas con este mundo, un mundo que reprime y niega las verdaderas fuerzas y energías de la vida. La verdadera vivencia no se realiza en una vida concreta en el mundo, sino en el arte. El ensayo se sitúa al lado del arte y lo completa, no solamente por ser su interpretación, sino porque reflexiona sobre el hombre (ser humano), la vida y el destino. En el arte —la novela, el drama y también la lírica— se da forma a seres individuales y a destinos individuales. "Todo escribir pone el mundo en un símbolo de una relación de destino; el problema del destino determina siempre el problema de la forma" (Lukács, 24). Así "... en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino" (*schicksalschaffendes Prinzip*), (Lukács, 24). En estos escritos, por su forma, "la intelectualidad, la conceptualidad" aparecen "como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia" (Lukács, 23).

"... el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida" (Lukács, 30). En ello es igual al verdadero escritor, al poeta (*Dichter*, en alemán, no es solamente el poeta, sino, en una significación más general, el escritor verdadero. Goethe y Schiller son *Dichter* no solamente por sus poesías, sino por toda su obra escrita, su *Dichtung*). La literatura (*Dichtung*) ha abierto el camino que el ensayista con la forma del ensayo tiene que seguir: "La forma del ensayo sigue sin terminar el camino de la independización que su hermana la poesía (HN: *Dichtung*) ha recorrido hace ya

mucho tiempo, el camino del desarrollo hasta la autonomía desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte" (Lukács, 32).

Lukács tiene completamente claro que no describe ensayos concretos, sino que se refiere a un ensayo ideal que debería servir como orientación para todos los ensayos. Lo que en nuestro contexto —la reflexión sobre el ensayo latinoamericano— es interesante, más allá de la construcción de una genealogía de la teoría del ensayo, es, en primer lugar, la necesidad que ve Lukács de distanciar el ensayo del discurso científico, es decir, de un discurso que se legitima por la referencialidad, y del discurso filosófico —un discurso sometido a la lógica conceptual—. Para argumentar a favor de la potencialidad del ensayo en la generación de conocimiento, y no un conocimiento cualquiera, sino un conocimiento esencial, el de la vida, lo hermana con el arte.[1]

En segundo lugar, si bien Lukács no entra en un análisis concreto de la forma del ensayo y nos ofrece apenas algunas observaciones generales, la importancia de su ensayo consiste en llamar la atención respecto de que las formas de las reflexiones y de los pensamientos son más relevantes que los contenidos. Estos reciben su significación por la forma en la cual están presentados, y en esta presentación consiste el valor literario del ensayo: se trata "siempre de las cuestiones últimas de la vida" (Lukács, 27) sin mencionarlas directamente:

> [...] siempre también en un tono como si tratara sólo de imágenes y de libros, sólo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande; y ni siquiera en esto de lo más íntimo de la interioridad, sino sólo de una hermosa e inútil superficie. Así parece como si todo ensayo se encontrara en la mayor lejanía posible de la vida, y la separación parece tanto mayor cuanto más ardiente y dolorosamente es sensible la proximidad real de la esencia real de ambos (Lukács, 27).

El ensayo se identifica con su objeto, la vida, y se distancia al mismo tiempo de él, de ella.

1 La mayoría de los críticos latinoamericanos rechazan la identificación del ensayo con el arte, pero, por supuesto, lo reconocen como literatura. "Los géneros ensayísticos, concebidos como géneros ideológico-literarios, se diferencian de todo punto tanto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico" (Aullón de Haro, 19).

> [...] el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre 'la verdad' sobre ellas, halla expresión para su esencia.

Según Lukács, el ensayo o, para mejor decir, la forma del ensayo, es la conciliación entre los dos extremos: el concepto y la intelectualidad, por un lado, y la vivencia sentimental, la realidad inmediata como "principio espontáneo de la existencia" (23), por el otro. El ensayo —por su forma— se confronta a las últimas preguntas: "¿qué es la vida, el hombre y el destino?" (23). No obstante, el ensayo no nos ofrece "soluciones", como lo intentan los discursos científicos o filosóficos. El ensayo gira alrededor de estas cuestiones y su forma nos permite "formularlas", expresarlas y poner en escena estas últimas preguntas que son nuestro "destino". La identificación del "ensayo" con el "destino" nos parece hoy en día difícil de entender y de aceptar. El destino, para Lukács, es el poder, o son los poderes, que dominan nuestra vida; estamos a su merced, pero también nos obsequian las energías a través de las cuales damos forma a nuestra vida. Así tenemos que entender la afirmación: "el problema del destino determina siempre el problema de la forma" (24). Esta formulación bastante mística, según es nuestra comprensión, nos sería fácilmente aceptable si tradujéramos "destino" por las "condiciones histórico-sociales", como el propio Lukács lo hará más tarde en su fase marxista. La opción de Lukács de hablar de "destino" en una fase del auge de la modernidad y de su racionalidad técnica (aún no había estallado la Primera Guerra Mundial, para muchos, la primera gran catástrofe de la modernidad —especialmente si nos olvidamos de los efectos de la modernidad en las colonias durante el siglo XIX, sobre todo en África) trae implícita una crítica de la fe en su progreso, en su racionalidad y en su lógica.[2] Lukács aceptará más tarde la modernidad, pero una modernidad controlada, no la modernidad 'salvaje' ni capitalista, sino la modernidad controlada por el Partido, que sería el Partido Comunista. Con esta posición entrará en contradicción frontal con Adorno y el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, para la cual la modernidad en sus versiones totalizadoras y represoras siempre es sinónimo de reificación y de extinción de la subjetividad.

2 Lukács es un ejemplo de la transformación de una crítica cultural conservadora (idealista) a la modernidad en una crítica cultural izquierdista y comunista, lo que demuestra, como Adorno argumenta en el caso de O. Spengler, el grado de sensibilidad de la crítica conservadora.

Adorno: El ensayo y lo no-identitario

Ya recordamos al inicio que Adorno en su artículo —o mejor, en su ensayo— retoma varias reflexiones lukácsianas para su propia argumentación, pero rechaza completamente la identificación del ensayo con el arte. También para Adorno el ensayo es una expresión privilegiada de la crítica de la modernidad, como para Lukács, una crítica de la modernidad a partir de la forma. El sociólogo y filósofo de la Escuela de Frankfurt admite una cierta similitud entre el ensayo y el arte, pero insiste en que lo que importa en el caso del ensayo y del conocimiento que genera es el poder del concepto. "... [el ensayo] se acerca [...] a cierta independencia estética que fácilmente se le reprocha como mero préstamo del arte, del cual, empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y su aspiración a verdad, exenta de apariencia estética" (13, traducción modificada[3]). Y sigue criticando claramente la posición de Lukács: "Esto es lo que pasa por alto Lukács cuando en su carta a Leo Popper, introducción a *El alma y las formas*, llama al ensayo forma artística" (13).

Adorno, como Lukács, sitúa el ensayo entre el discurso científico y el discurso filosófico. "En relación al procedimiento científico y a su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según es su idea, es la plena consecuencia de la crítica al sistema" (19; traducción modificada). Esta cualidad de 'crítica al sistema' que realiza el ensayo por su manejo de los conceptos, rechaza cualquier actitud y comportamiento 'sistemático'. Así, posibilita un conocimiento sobre este sistema que este mismo no permite. La lógica y la racionalidad del ensayo no son las 'del sistema', es decir, las de una modernidad que se concretizó en el capitalismo totalizante. Lo que no significa que el ensayo esté exento de lógica o se entregue a una lógica arbitraria. La lógica del ensayo es la de la crítica, una crítica, como hemos dicho, al 'sistema'. El fundamento de esta crítica, Adorno lo encuentra en la subjetividad. Esta confianza en lo subjetivo le distancia definitivamente de Lukács, tanto del joven, como del Lukács marxista. En su primera fase, la identificación del artista y del ensayista con las 'fuerzas de la vida' sería la garantía de la superación de la racionalidad estéril de la modernidad. En su fase marxista, el proletariado como sujeto histórico y político arrancaría la modernidad al capitalismo y corregiría su concretización capitalista por la socialista. Para Adorno, por el contrario, existe una esfera de la experiencia subjetiva inextinguible, desde donde se levanta la resistencia contra la 'segunda naturaleza' (el mundo alienado y cosificado se habría convertido en esta 'segunda naturaleza') que busca imponerse para repri-

3 La lectura de textos adornianos en el original siempre es un desafío, aún más su traducción. Donde mis propuestas de traducción difieren de las de Manuel Sacristán, lo indico como "traducción modificada".

mir y eliminar la primera. En la forma del ensayo se manifiesta una resistencia contra el poder, cuyo objetivo es exigir y lograr la identidad completa de todos y de todo con "el sistema". Así tenemos que entender la afirmación: "El ensayo tiene en cuenta la conciencia de 'no identidad', aun sin expresarlo siquiera; es radical en el 'no radicalismo', en la abstención de cualquier reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario" (19, traducción modificada).

Y continúa: "El ensayo retrocede espantado ante la violencia del dogma según el cual el resultado de la abstracción, el concepto atemporal e invariable, reclama dignidad ontológica frente a lo individual subsumido por él" (20, traducción modificada).

Siguiendo las reflexiones de Adorno, lo fragmentario del ensayo, su rechazo a someterse a una argumentación que opera con conceptos puramente abstractos, su insistencia en el juicio subjetivo, su insistencia en lo individual, deben ser leídos como actos de resistencia, como esfuerzos por preservar la no-identidad frente a una identidad forzada por la totalidad.

Con estos argumentos Adorno da un giro fundamental a la valoración tradicional del ensayo: lo que ha sido considerado como su deficiencia, o por lo menos su debilidad, se convierte en una potencia de resistencia: lo fragmentario, lo subjetivo, lo particular, el rechazo a someter sus conceptos a una clara definición y la falta de una teoría. El ensayo no se legitima por una teoría y por conceptos bien definidos, sino por su actitud crítica frente al 'sistema', es decir, su rechazo a una modernidad cosificada y totalitaria por su forma de argumentar: "Inconscientemente, lejos de la teorización, en el ensayo como forma se manifiesta la necesidad de anular también en el proceder concreto del espíritu las exigencias de completitud y continuidad, ya superadas en la teoría" (27, traducción modificada).

Por otro lado, gracias a su forma, el ensayo se ofrece como escenario de la 'experiencia espiritual': "Propiamente, el pensador no piensa, sino que se hace escenario de experiencia espiritual, sin analizarla" (Lukács, 23). Para un lector familiarizado con la historia intelectual y cultural alemana, la polémica implícita contra el academicismo alemán de la postguerra —este era un enemigo obstinado del ensayo defendido por el intelectual frankfurtiano— es evidente. En las primeras páginas del artículo —las páginas 13 y 14 de esta traducción—, Adorno no se abstiene de entablar una polémica extensa contra Heidegger (sin mencionar su nombre) y su filosofía, por ser el montaje de un aparente pensamiento conceptual con la 'profundidad' poética del lenguaje. Esta conciliación heideggeriana entre el concepto y lo poético es para Adorno altamente sospechosa.

Muchos de los argumentos y reflexiones de Adorno nos recuerdan posiciones posmodernas y la crítica posmoderna a la modernidad: la necesidad de la hibridación de los discursos, el rechazo de los grandes relatos y de 'las exigencias de completitud y continuidad' y el elogio de lo fragmentario. El ensayo como forma literaria nacida con la modernidad es un ejemplo convincente de un potencial que también es parte de la modernidad: la auto-reflexividad, la auto-crítica, una actitud dispuesta a defender los derechos de lo subjetivo y de lo particular contra su sumisión a una totalidad abstracta o a un 'sistema'. No hay duda: asumir esta posición crítica no es fácil. Tal actitud debe decidirse a resistir los discursos consagrados por la ciencia y la filosofía, las prácticas oficiales de las instituciones y de la academia (el desprecio del ensayo especialmente por la academia alemana) y la opinión del público letrado general. En el esfuerzo argumentativo de los dos ensayos de Lukács y Adorno se reflejan los obstáculos y prejuicios contra los cuales tiene que defenderse no solamente el ensayo como forma, sino también el ensayo como medio de crítica de la modernidad y los intelectuales que optaron por este medio literario.

El ensayo en América Latina

El escenario intelectual europeo en cuyo contexto el ensayo tenía que conquistar un espacio difiere por completo del latinoamericano, lo que nos permite entender por qué los autores y el público ilustrado en América Latina se mostraron mucho más propicios al ensayo que el público europeo. Todas las cualidades y características del ensayo europeo tienen también vigencia para el ensayo latinoamericano, con una gran diferencia: este ensayo no tenía que confrontarse a un aparato conceptual forjado, ni tenía que imponerse ante una tradición científica autoritaria, por lo menos no proveniente de la propia región. Si el ensayo europeo tenía que defenderse y crearse un espacio dentro de una jerarquía de discursos que administraron el saber y el conocimiento, el ensayo latinoamericano se encontraba ante un campo libre, aún no cultivado ni ocupado o preformado por ciertos discursos bien establecidos: científicos, políticos, poéticos y populares. El ensayo latinoamericano fue, en primer lugar, un conquistador, y después, un colonizador: un conquistador que sometió por primera vez regiones, paisajes, sus habitantes, sus costumbres, sus conflictos y sus esperanzas a una reflexión y comenzó a construir saberes y conocimientos sobre todo ello: *Civilización y Barbarie, Os Canudos, Radiografía de la Pampa, Casa Grande e Senzala*. Un colonizador, en la medida en que fue el primero en dar a estos múltiples objetos una forma (*Gestalt*) con la cual los lectores latinoamericanos se sintieron dispuestos a

identificarse. Estas operaciones fueron realizadas por el ensayo latinoamericano con referencias casi innumerables a teorías científicas, testimonios y descripciones de viajeros, leyendas populares, sin un concepto teórico bien definido, sin conceptos científicos cuidadosamente verificados, sin una visión filosófica bien establecida. Todo lo que aparece como problemático o como deficiencia, o que pone en duda los logros de estos ensayos, bajo la luz de las propuestas de Lukács y Adorno se convierten en fortalezas y en virtudes en el contexto de la emancipación de la tutela colonial y postcolonial, y aparece, además, como un posible camino hacia la auto-determinación y hacia una modernidad utópica, que en Europa estuvo lejos de encontrar su realización.

No obstante, la historia nos enseña que esta potencialidad utópica tampoco encontró su realización en las Américas. Responsabilizar de este no cumplimiento solo a los poderes exteriores, ciertamente no es justificado. La potencialidad crítica desplegada en el ensayo fue aplastada por dogmatismos, por la recepción asidua de teorías de proveniencia europea o estadounidense, por la necesidad de adoptar una visión científica del mundo, por algo que, retomando un concepto freudiano, podríamos llamar el "principio de realidad", es decir, la necesidad de acomodarse a la realidad en vez de ponerla en duda.

Ello también —según la opinión aquí defendida— tendría consecuencias para el propio ensayo. En vez de celebrar su carácter abierto, su radical anti-radicalismo, lo fragmentario, su potencialidad anti-identitaria (tomando en cuenta que la identidad es siempre otorgada por el otro; incluso mirar mi rostro en el espejo solamente contribuye a la construcción de mi identidad en la medida en que el reflejo me recuerda el efecto que tiene en otros, cómo está apreciado por otros), se buscó reducir el ensayo —ante de todo su lectura— a la 'cuestión de identidad'. Como si el ensayo pudiera resolver esta problemática. Según lo hemos desarrollado hasta aquí, el ensayo sería la expresión literaria menos apropiada para dar una respuesta a este respecto, a pesar de lo que señala Mary Louise Pratt, cuando constata que el ensayo en América Latina es ante todo un ensayo de identidad:

> El ensayo de identidad se pregunta: ¿cómo se pueden definir nuestra identidad y nuestra cultura en la etapa posterior a la Independencia? ¿Cómo representar nuestra hegemonía? ¿En qué consiste —o en qué debe consistir— nuestro proyecto social y cultural? Cualquier persona aficionada a la literatura hispanoamericana recuerda con facilidad a los exponentes de este canon ensayístico cuyo punto de partida suele ubicarse en la "Carta de Jamaica" de Simón Bolívar o en el prólogo a la *Gramática* de Bello. La primera obra monumental es, sin lugar a dudas, el Facundo de Sarmiento, seguido de *Nuestra América* de Martí, el *Ariel* de Rodó, *La raza cósmica* de Vasconcelos, *Siete ensayos de interpretación*

de la realidad peruana de Mariátegui, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña, *El laberinto de la soledad*, de Paz y *Calibán* de Retamar. Estos nombres —desde luego— no agotan el *corpus* del ensayo latinoamericano (Pratt).

Pregunto de un modo provocador: ¿no sería una lectura "deconstructiva" más apropiada, más productiva y también más "crítica"? Por "deconstructiva" entiendo descifrar el aporte de estos ensayos al desmontaje de los discursos colonialistas, confrontar las distintas explicaciones de la realidad latinoamericana y finalmente demostrar que ninguna logra captarla por entero. El único ensayo entre los citados que da una respuesta identitaria clara —aunque como promesa para el futuro— es *La raza cósmica* de Vasconcelos. Pero este es, al mismo tiempo, el ensayo más alejado de la "realidad" americana, tanto de la de su tiempo como de la futura, que estamos viviendo hoy día, casi cien años después de su publicación. Tenemos que diferenciar entre los textos que se aúnan bajo la denominación de 'ensayo'[4], tomando en cuenta su potencial crítico, es decir, examinando en qué medida satisfacen realmente la forma de ensayo para producir un saber y un conocimiento crítico. Revelar este potencial crítico sería probablemente más productivo o más esclarecedor (en el sentido de una actitud en el espíritu de la *Ilustración*) que su reducción a un discurso identitario que, dada su propia forma, no puede cumplir.

El ensayo, tanto en Europa como en América Latina, es una forma y una expresión literaria irreverente y rebelde, más de lo que la mayoría de sus críticos se permiten admitir, particularmente en América Latina, donde se hace hincapié en su carácter constructivo. Si Pedro Aullón de Haro, como otros críticos, identifican el ensayo con la modernidad, el ensayo como "el gran prototipo moderno" (15), es importante precisar de qué modernidad se está hablando. La modernidad tiene múltiples caras: el universalismo hegemónico, la racionalidad instrumental, la objetividad totalizadora, pero también la del ensayo: abierto, crítico, escéptico frente a los grandes relatos, legitimando la discontinuidad y lo fragmentario.

Así pues, a pesar de los contextos históricos, políticos y culturales disímiles, descubrimos que las reflexiones de Lukács y de Adorno sobre el ensayo tienen —por motivos diferentes— también validez para un estudio de los ensayistas latinoamericanos por las razones que exponemos a continuación:

4 Belén Hernández constata: el ensayo es "un tipo de escrito que no se deja definir y que por lo inaferrable de sus leyes, está ligado a un saber accidental y provisional" (7).

1. La resistencia necesaria del ensayo a los discursos científicos y filosóficos consagrados. Para los dos intelectuales europeos estos discursos representan un mundo del cual el ensayo debe liberarse dedicándose (como el artista, según Lukács) a los conocimientos auténticos que le ofrece 'la vida', o entregándose a una 'experiencia espiritual' (Adorno) que trasgrede las limitaciones de las conceptualizaciones dominantes en las cuales se reproduce la fuerza del 'sistema'.

En comparación, la desconfianza de los ensayistas latinoamericanos contra el pensamiento tradicional filosófico y el racionalismo de las ciencias, fue motivada por la proveniencia de estos discursos y su transformación en herramientas de dominación, tanto en épocas de la colonia como por las fuerzas hegemónicas actuales. Pero para ambas partes vale que el ensayo dispone de un potencial crítico que abre el camino hacia un conocimiento válido y verdadero.

2. La insistencia de Lukács en otorgar al ensayo las cualidades del arte y de identificar al ensayista con el artista encuentra su explicación en la cualidad del arte de ofrecer los verdaderos conocimientos de "la vida" —conocimientos reprimidos por las ciencias racionalistas y la filosofía institucionalizada—, conocimientos hechos accesibles también por el ensayo. Con ello, no obstante, pone al ensayista —junto al artista— en una posición de excepcionalidad. Por su arraigo en la filosofía occidental, particularmente el platonismo, Lukács no puede pensar el arte como no-identitario, como lo hará más tarde Adorno. No obstante, se deja constatar un parentesco entre las dos posiciones: en los dos casos, la crítica (del ensayo) solamente se hace posible desde una posición de "fuera", desde una distancia clara a la realidad imperante, sus instituciones y sus discursos. Para Adorno, asumir lo "no-identitario" es la condición indispensable para pensar la "conciliación", la "redención" que, a su vez, el joven Lukács encontró en el arte. Sea el arte para Lukács, sea lo no-identitario para Adorno, es irrenunciable, según estas reflexiones, tomar una posición de 'fuera' o, como argumentará Silviano Santiago, en este caso con relación al intelectual latino-americano: la posición del 'entre-lugar', una posición que no está ni del lado del colonizador, ni del lado del colonizado, que es solamente la negación del colonizador. El ensayo latinoamericano puede asumir su trabajo crítico —como el ensayo europeo— solamente desde este distanciamiento de los discursos tradicionales, en su caso, los discursos heredados e importados, buscando su propia lógica y su propia conceptualización en la crítica de estos discursos y sus propuestas de representar y construir la realidad latinoamericana. Es esta una labor abierta, sin un fundamento bien definido, sin una teoría acabada, sin conceptualizaciones bien definidas: es esta la labor del ensayo.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., "Der Essay als Form". En: Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Frankfurt, 1981 [1911], Suhrkamp, pp. 9-33.

_____, "El ensayo como forma". En: Adorno, Theodor W., *Notas de Literatura*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona, 1962, Ediciones Ariel, pp. 11-36.

Aullón de Haro, Pedro, "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros". En: Cervera, Vicente; Hernández, Belén; Adusar Dolores, Ma. (Editores), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-24.

Cerda, Martín, *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*, Valparaíso, Ed. Universidad de Valparaíso, 1982.

Cervera, Vicente; Hernández, Belén; Adusar, Dolores, Ma. (Editores), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

Cervera Salinas, Vicente, "Pensamiento literario en la América del XIX. Ensayo de un ensayo social". En: Cervera, Vicente; Hernández, Belén; Adusar Dolores, Ma. (Editores), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 25-36.

Lukács, Georg, "Über Form und Wesen des Essays". En: Lukács, Georg, *Die Seele und die Formen*, Bielefeld, 2011 [1911], Aisthesis Verlag, pp. 23-44.

_____, "Sobre la esencia y la forma del ensayo". En: Lukács, Georg, *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona, Buenos Aires, México D.F., 1975, pp. 15-42.

Nitschack, Horst, "Modernización e identidad en la ensayística chilena al final del siglo XX". En: Spiller, Roland (ed.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Frankfurt, Vervuert, 2004, pp. 151-172.

Pratt, Mary Louise, "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano". En: http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/ensayos-1/2034-2034 (2.2.2017).

Santiago, Silviano, "O entre-lugar do Discurso Latino-americano". En: Santiago, Silviano, *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre a dependencia cultural*, Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1978, pp. 11-28.

_____, "El entre-lugar del discurso latinoamericano". En: Santiago, Silviano, *Una literatura en los trópicos*. Edición y traducción castellana de Mary Luz Estupiñan y Raúl Rodríguez Freire. Santiago, Escaparate Ediciones, 2012, pp. 57-76.

REIVINDICACIÓN DEL ENSAYO LATINOAMERICANO

*Fernando Aínsa**

* Escritor hispano-uruguayo. Académico Correspondiente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay y de Venezuela.

No por azar, el más indefinido de los géneros literarios —el ensayo— ha sido tradicionalmente el más representativo e idóneo para reflejar la plural y compleja, cuando no contradictoria, realidad latinoamericana. Género incitante, polémico, paradójico, problemático, pero básicamente *dialogante*, el ensayo cubre una parte amplia del *spectrum* semántico de un continente que desde su incorporación al imaginario occidental ha provocado interrogantes y reflexiones.

"¿Por qué la predilección por el ensayo en nuestra América?" se preguntaba Germán Arciniegas en 1963, para recordar que muchas páginas de corte ensayístico se escribieron en el Nuevo Mundo antes de que Montaigne reflexionara sobre la alteridad americana y reconociera que "nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones; lo que ocurre es que cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres". Para Arciniegas esa singularidad era evidente, ya que para el mundo occidental América había surgido con su geografía y sus hombres como una novedad insospechada que rompía con las ideas tradicionales. "América es ya, en sí, un problema —nos decía Arciniegas— un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia"[1]. Género utilizado para que los europeos reflexionaran sobre la singularidad del Nuevo Mundo —como hizo el propio Montaigne en sus famosos ensayos "Los caníbales", "Los vehículos" y "De las costumbres"— esta nueva forma expresiva sirvió también a los americanos para conocerse e identificarse a sí mismos.

En América Latina, aunque se pueda hablar de pre-ensayística en las Crónicas de Indias, donde se mezcla la épica con la didáctica y se funda la personalidad y la conciencia histórica del continente, es en realidad con el pensamiento crítico de la Ilustración, primero, y, luego, en los idearios de la emancipación, que el género refleja de un modo más palmario el carácter de "intelectual orgánico" —al modo definido por Gramsci— que encarna el escritor y hombre de acción del siglo XIX. Abocado a la construcción de los estados nacionales y de una identidad cultural insertada en una intersubjetividad histórica basada en herencias y raíces recuperadas, experiencias comunes y tradiciones asumidas, el ensayo contribuye a crear la imagen de la colectividad, a afrontar los conflictos y las antinomias en que se divide y polariza la sociedad. Integrar el sentimiento de pertenencia a un pasado común supuso racionalizar sentimientos e ir simbolizando estructuras profundas del subconsciente colectivo alrededor de lo que podía ser la conciencia de un "ser nacional". Para ello había que romper con ciertos esquemas de dependencia que José Martí parodiaba en *Nuestra América*: "éramos una máscara con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España"[2].

1 Germán Arciniegas, "Nuestra América es un ensayo", *Con América nace la nueva historia*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 1991, p. 357.

2 José Martí, "Nuestra América".

A partir de entonces, el pensamiento americano se expresa a través de este género marcado por la intensa conciencia de la temporalidad histórica; elabora diagnósticos socioculturales sobre la identidad nacional y continental —"radiografías" al modo de *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada o *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y, posteriormente, *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz—; reflexiona sobre la diferencia y la alteridad, sobre lo propio y lo extraño en ese inevitable "juego de espejos" entre el Viejo y el Nuevo Mundo que caracteriza la historia de las ideas en un continente enfrentado a "contradicciones y antinomias"[3].

Ello ha propiciado "otra mirada", esa curva abierta del descentramiento de la modernidad en la que se inscribe América Latina, plasmada en la formulación de un discurso desde la periferia que Leopoldo Zea ejemplariza en *Discurso desde la marginación y la barbarie* (1988) y, desde otra perspectiva, Richard Morse en *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo* (1982)[4]. Morse propone que América Latina se mire en su propio espejo y no en los "reflejos" de los Estados Unidos.

Reflejos mutuos entre el Nuevo y el Viejo Mundo que la filosofía y el ensayo multiplican, prolongan en el tiempo una curva flexible que se ha ido ajustando y adaptando a las ideologías de cada época, muchas veces en forma diacrónica, abordando desde diferentes ángulos temas recurrentes como el ser de América; la unidad continental; el mestizaje cultural; "el humanismo americano"[5] o las dualidades civilización/barbarie, campo/ciudad, evasión/arraigo y tradición/modernidad.

A lo largo de su historia el ensayo latinoamericano comparte con la tradición europea del género una serie de características, aunque para cada una de ellas presenta variantes y modalidades que le otorgan su especificidad y originalidad. Si el hilo conductor es inicialmente la americanidad y el americanismo —como ya reconociera Alberto Zum Felde[6]— en el que se resume la idea de "América como problema", la conciencia estética se acrecienta con el modernismo y con el afianzamiento del "ensayo literario" en el siglo XX.

3 María Andueza, "Trayectoria y función del ensayo hispanoamericano del siglo XX", *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, Actas del Coloquio Internacional sobre el ensayo en América Latina, México, UNAM, 1993, p. 7.

4 Richard Morse en *El espejo de Próspero*, México, Siglo XXI, 1982.

5 Edgar Montiel en *El humanismo americano. Filosofía de una comunidad de naciones* (Lima, FCE, 2000) reivindica la tradición humanista de un Nuevo Mundo que se inaugura en la modernidad sin caer en una ideología complaciente que haya elaborado "un antropocentrismo laudatorio del hombre y de su capacidad transformadora", p. 18.

6 Alberto Zum Felde, "Introducción", *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, Los ensayistas*, México, Guarania, 1954.

Una especie ingrávida en perpetuo vértigo

Desde su origen en América Latina el ensayo ha propiciado con especial énfasis denuncias de injusticias y desigualdades, y ha inspirado el pensamiento anti-imperialista o el de la filosofía de la liberación con un sentido de urgencia ideológica más persuasivo que demostrativo y donde el conocimiento del mundo no se puede separar del proyecto de transformarlo. El ensayo rehúye adoptar un cordial eclecticismo y opta, en general, por una actitud militante, esa "poderosa carga estética y ética compulsiva de acción"[7] que puede observarse en José Martí. "Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra" —asegura— porque en el ensayo "la prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea". Hasta José Enrique Rodó reivindica el pensamiento fragmentario y militante como "pensamiento de luchador". La exaltación de la figura del héroe concebido como asceta mártir destinado al sacrificio, la disposición quijotesca prima sobre el espíritu crítico en el sentido de *krinô*, verbo que antes de significar juzgar, quiere decir separar, distinguir. Pero aún como "esgrimidor de ideas", el ensayista contribuye a una reflexión sobre otros ángulos posibles para observar un mismo problema.

De ahí su intensa vocación mesiánica y utópica, "esa especie ingrávida en perpetuo vértigo, cuyo cuerpo más luminoso es la utopía", al decir de Fryda Schultz de Mantovani[8], *función utópica*[9] que se consagra en ensayos paradigmáticos, a diferencia de la tradición ensayística europea.

El eclecticismo es notorio en el ensayismo de tradición sajona y francesa. La informalidad, la soltura y distancia de la que hace gala el ensayismo inglés o el *esprit* del francés están lejos del dramatismo del ensayismo latinoamericano. La tradición del inglés con su ironía y aparente despreocupación distanciada (*detachment*), las buenas maneras literarias (*good manners*), no cuentan con seguidores en un continente cuyo pensamiento está menos dirigido al individuo que a una colectividad (conciudadanos, nación) y donde prima un nosotros o un yo nacional sobre el yo individualista del ensayo clásico europeo.

Por el contrario, la *desiderata* de proyección utópica perceptible en buena parte de la ensayística continental ha contrastado la realidad (el *ser* de América) con

7 Salvador Morales, "El ensayo revolucionario: José Martí", en: Horacio Cerutti Guldberg, *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, México, UNAM, 1993, p. 330.

8 Fryda Schultz de Mantovani, *Ensayo sobre el ensayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1967, p. 8.

9 Hemos desarrollado el tema en Fernando Aínsa. *La reconstrucción de la utopía*, México, El Correo de la UNESCO, 1999.

una aspiración (el *deber ser*), expresión de una tensión entre lo real y lo ideal que, más que proponer modelos orgánicos y precisos, se ha manifestado como "intención" en los ensayos canónicos *La utopía de América* (1925) de Pedro Henríquez Ureña y *Última Tule* (1941) y *No hay tal lugar...* (1960) de Alfonso Reyes, y en el rastreo de la *función utópica* en la historia latinoamericana que hemos perseguido con Horacio Cerutti en varios volúmenes colectivos[10], y en mi propia obra consagrada al tema[11].

El yo protagónico

El siglo XX amplía el espectro e introduce otras variantes. Así, el ensayo del 900 ejemplifica el individualismo filosófico, ese movimiento de autonomía en el pensar que acompaña la crisis del positivismo y el advenimiento del modernismo literario. El *yo* protagónico al evacuar parte del "yo nacional" y el *nosotros* decimonónico conduce a un auto centramiento estético que se desarrolla a partir de Rubén Darío y prosigue luego con las vanguardias de los años veinte.

Sin embargo, al mismo tiempo, el proyecto bolivariano de la unidad americana —frustrado por la balcanización continental, la rivalidad entre caudillos y las guerras civiles y regionales que asolan el siglo XIX— reaparece en el idealismo voluntarista de Francisco García Calderón (*Las democracias latinas de América y La creación de un continente*, 1912) y en los renovados proyectos de unidad continental de Manuel Ugarte, *La Patria Grande* (1922) y *La nación latinoamericana* (1923). "El patriotismo necesita reformas, ya no debe haber peruanos, ni mexicanos, ni argentinos o chilenos. Sólo las almas de moluscos siguen apegadas a la roca de la patria", proclama José Vasconcelos, autor del ensayo emblemático del mestizaje americano, *La raza cósmica* (1925). América sigue siendo un problema para Ernesto Mayz Vallenilla (*El problema de América*, 1957) donde se pregunta: "¿Y por qué ese afán de "empezar a ser" distinto y radicalmente "nuevo" frente a

10 Horacio Cerutti, Editor: *Utopía y nuestra América*, Quito, Biblioteca Abya-Yala, 1996; *América Latina: Democracia, pensamiento y acción. Reflexiones de utopía*, México, CCYDEL, Plaza y Valdés, 2003; *Utopía en marcha*, Quito, Editorial Abya Yala, 2009.

11 Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977; *Necesidad de la Utopía*, Buenos Aires, Tupac–Nordan, 1990; *De la edad de oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, FCE, 1992; *La reconstrucción de la utopía*, México, El Correo de la UNESCO, 1999.

los demás? ¿Por qué ese temor de ser "confundido" con otros, que lo impulsa tan ardientemente a la búsqueda de su modo de ser "original" y "originario"?[12].

A diferencia de autores como Ángel Ganivet o Miguel de Unamuno, centrados en el desgarrado diagnóstico de un período de crisis como fuera el 98 español, el ensayismo latinoamericano tiende a ser más programático y se orienta hacia el futuro, aunque hunda sus raíces en el pasado, un pasado que le interesa por lo que todavía perdura como parte integrante del presente. "El presente del pasado" presupone una actitud activa y actualizadora de los elementos vitales del pasado que integra en el presente, en nombre de lo cual propone lo que hay que hacer, lo que se *debe* hacer. Esta idea de corregir la realidad que subyace tras diagnósticos generalmente pesimistas, proyecta el ensayo en un esperanzado optimismo.

Sin embargo, la crítica de lo real implícita en esta propedéutica no debe confundirse con un nuevo dogma: la "intencionalidad utópica" debe desmarcarse del fundamentalismo y las "tentaciones totalitarias" (Joaquín Herrera Flores[13]) para aproximarse a lo que Alfonso Reyes llama "orden de la duda". Al respecto, precisa que el ensayo "no pertenece al orden de la aseveración que los gramáticos llaman modo indicativo, sino al orden de la duda y la creencia, de la insinuación y la esperanza" y está basado en el principio de la probabilidad, pero no de la certeza. Reyes reivindica un tipo "extravagante" de ensayo: el modo profético, lo que deseamos que sea, ya que "hoy por hoy los americanos tenemos el derecho, acaso tenemos el deber, de ser algo profetas"[14].

Si la proyección mesiánica ha podido conducir a la visión grandilocuente del destino de América en ensayos como *La creación de un continente* (1912) de Francisco García Calderón o a las "iniciativas" de Francisco Bilbao y su propuesta de unificar el alma, el pensamiento, el corazón y la voluntad porque "la América debe al mundo una palabra [...]: esa palabra serán los brazos abiertos de la América a la tierra y la revelación de una era nueva"[15], la conciencia de esa "vieja e incurable exaltación

12 Ernesto Mayz Vallenilla, *El problema de América*, México, Latinoamericana, Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 93, 1979, p. 6.

13 Joaquín Herrera Flores, "Utopía, fundamentalismo y espíritu utópico", *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, O.C., pp. 175–195.

14 Cfr. Alfonso Reyes, "América, ¿cuna de una nueva cultura?", incluido en su colección de ensayos *Tentativas y orientaciones*. "Posición de América", *Obras completas*, México, FCE, 1960, XI, p. 254.

15 Francisco Bilbao, *Iniciativa de la América*, Latinoamericana, Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 96, UNAM, 3, 1978, p. 6. Pese a su manifiesto voluntarismo, Bilbao no deja de comprobar que frente a los Estados Unidos, América Latina se presenta como "los estados desunidos".

verbal de nuestra América" —según ya advertía José Carlos Mariátegui— no necesita alimentarse de "una artificiosa y retórica exageración de su presente"[16].

Porque el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) consideraba que la fe de América en su provenir engendra una serie de exageraciones categóricas que deben ser acotadas, cuestión que basaba en el sentido responsable y comprometido de inserción en la historicidad del ensayista que se siente éticamente "reformador" y "transformador de la sociedad". De ahí que buena parte de la producción continental insista en plantear fines sociales deseables y enunciar medios de cómo alcanzarlo, auténtico género "bisagra" entre la historia y la reflexión, punto de inflexión entre teoría y praxis[17].

Una reflexión personal

De ahí, también, el carácter confesional de ciertos ensayos y su proximidad genérica con lo epistolar o autobiográfico. Los juicios estéticos, históricos, políticos o sociales se pronuncian a partir de una subjetividad enraizada en su propia contemporaneidad, un presente que tiñe cualquier opinión sobre el pasado, interpretación personal que es justamente la que otorga interés al género desde su propio origen.

En la improvisación ajena a la concepción del tratado o la monografía, incluso cuando es caprichoso, divagante o cuando propone puntos de vista inusitados o está impregnado de un cierto lirismo, el ensayo está controlado y modulado por una necesaria organización discursiva racional, donde se reconoce un estilo. Ello permite superar el tópico de que el ensayo es un híbrido entre razón e intuición, imagen y concepto, periodismo y filosofía, para asegurar su especificidad "mestiza". A partir de su mestizaje disciplinario y de género se comprende su variedad temática (filosófica, moral, histórica, política, sociológica, antropológica, cultural, artística...), referida, más allá de sus variantes, a una realidad que atañe al ser humano.

Otros ejemplos abundan en el ensayo latinoamericano. "Mi trabajo se desenvuelve según el querer de Nietzsche, que no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquel cuyos pensamientos formaban un libro espontánea e inadvertidamente —explica Mariátegui—. No es éste un

16 José Carlos Mariátegui, "¿Existe un pensamiento hispanoamericano?", *Fuentes de la cultura latinoamericana*, (Leopoldo Zea, Compilador), II, México, FCE, 1993, p. 40.

17 Horacio Cerutti, "Hipótesis para una teoría del ensayo. Primera aproximación", *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, O.C., p. 23.

libro orgánico. Mejor así [...] Mi pensamiento y mi vida constituyen una sola cosa, un único proceso. Y si algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de [...] meter toda mi sangre en mis ideas"[18].

Este subjetivismo rehúye el tono académico, tal como lo anuncia Rafael Barrett en *Filosofía del altruismo*: "no se asuste el que lea: no seré necesariamente árido y pedante. No entiendo la filosofía al estilo profesoral", ya que "lo de adentro es lo que importa, y eso no se aprende. Que lo haya y que lo descubramos, he aquí lo esencial; lo demás es accesorio"[19].

Al no apoyarse en la autoridad de otros, el ensayista no necesita de citas o de aparato crítico y puede prescindir libremente de notas, fichas y bibliografías —"las que son las delicias de la crítica", según ironiza José Edmundo Clemente—, menciones eruditas que son marginales, auxiliares a la idea central. Su visión —sea didáctica, moralizante, heterodoxa, ingeniosa, intuitiva, paradójica o irónica— no se presenta como una verdad absoluta, resultado de una investigación o un descubrimiento, sino guiada por un deseo de autenticidad basado en la persuasión lógica o estética que avanza por asociaciones e intuiciones donde se impone la sensibilidad del autor. "El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita", dijo Ortega y Gasset en una recurrida cita. Unamuno lo llama "sentir la idea y pensar el sentimiento", y el propio Ortega "la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados". A partir de esta libertad, el ensayo se permite digresiones, ese romper aparente del discurso expositivo para referirse a temas que no tienen relación directa con lo que se está tratando. Aunque la digresión no es nunca sustantiva, sirve de complemento a una forma esencialmente voluble.

18 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1972, p. 11.

19 Rafael Barrett, "Filosofía del altruismo", *El Diario*, Asunción, 28 de julio de 1908. La cita completa dice: "creo que todo ser vivo tiene la suya, y tal vez todo cristal y todo átomo. Para mí no se trata de una ciencia, sino de la trayectoria que sigue el centro de gravedad de nuestro espíritu. Claro, cuanto más nos instruyamos, menos inhábiles seremos para retratar la marcha de nuestro firmamento interior. Cuanto más rico sea nuestro arsenal de expresión, nuestro catálogo de conceptos, imágenes y voces, menos opacos seremos a la mirada ajena. Estudiemos pues y experimentemos, pero no atribuyamos demasiado alcance a lo que traigamos de fuera. Lo de adentro es lo que importa, y eso no se aprende".

Una modalidad textual transgenérica

De "libertad camaleónica" la califica Juan Marichal para señalar que, en el ensayo, la forma literaria se pliega a las *intenciones* del ensayista. Género camaleónico —reitera José Miguel Oviedo— que tiende a adoptar la forma que le convenga como parte de una búsqueda experimental de un compromiso entre "el análisis y la intuición, entre el lenguaje expositivo y el metafórico, entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima"[20], porque "hay mil maneras de escribir un ensayo y todas ellas son correctas" (José Emilio Pacheco).

"Centauro de los géneros" —lo llama en forma metafórica Alfonso Reyes— porque en el ensayo "hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que ya no puede responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera"[21]. En ese vasto "etcétera" que da cabida al análisis y a la creatividad, la vocación literaria del ensayo es manifiesta, ya que en su forma de expresión ancilar intercambia técnicas y procedimientos, preocupaciones con la literatura y otras disciplinas.

Género abordado por críticos como Alfonso Reyes, polemistas como Juan Montalvo, antropólogos como Fernando Ortiz, filósofos como Carlos Vaz Ferreira, Alejandro Korn, Francisco Romero, José Gaos, Leopoldo Zea, Francisco Miró Quesada o Arturo Ardao, escritores como Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Los modos de apropiación de esa realidad también son variados y en su forma caben los préstamos de géneros conexos (epistolar, periodístico, filosófico, histórico, aforístico...) o modalidades orales (conferencias, discursos, charlas) cuya utilización es *instrumental* y en ningún caso sustantiva o absoluta.

Los préstamos intergenéricos parecen ser la norma. Así, el componente de la "escritura ensayística" que nace de objetivos en apariencia poco literarios, aparece en las cartas abiertas. Basta recordar, a título de ejemplo, el origen epistolar de ensayos "clásicos" como la *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar; las cartas a Gonzalo de Quesada, Manuel Mercado, o a Bartolomé Mitre, de José Martí; "El sentido de América", carta dirigida al filósofo Francisco Romero por Alfonso Reyes; la correspondencia entre José Iturriaga y Juan Larrea sobre el tema "Hacia una definición de América".

20 José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991, p. 12.

21 Alfonso Reyes, "El deslinde", *Obras completas*, XV, México, FCE, 1981.

Otras formas de expresión literaria son también utilizadas por el ensayo, pero "todas ensartadas en el mismo objetivo primordial" de contribuir al logro de una expresión latinoamericana: es la forma elegida por Juan Marinello para los cinco ensayos reunidos en *Meditación americana* (1959); las *parábolas* que José Enrique Rodó proyecta como cuidados productos estéticos en *Motivos de Proteo* (1909). Pero nadie como José Martí para alternar técnicas de crónica y ensayo con las de artículo y gacetilla, oratoria, epístolas, discursos patrióticos, manifiestos (ej. el *Manifiesto de Montecristi*) donde se entrelazan conocimiento, arte y acción, y lo estético se cruza con lo heroico.

Sin embargo, es con el periodismo y las variadas formas que asume —artículos de fondo y de opinión, crónicas, columnas, editoriales, "cuadros" y "estampas"— donde el ensayo comparte mayores competencias genéricas, lo que ha estimulado su producción y facilitado su amplia difusión. Una larga lista de revistas y periódicos —desde *Biblioteca Americana* (1823), publicada por Andrés Bello en su exilio londinense, a las argentinas *Sur y Crisis, Cuadernos Americanos* en México, *Marcha* en Montevideo, pasando por *El Cosmopolita, El Regenerador* y *El Espectador* que dirige Juan Montalvo, *Repertorio americano* que consagra en Costa Rica el polígrafo García Monje o *Asomante,* fundada y defendida con tenaz empeño en Puerto Rico por Nilita Vientós— acompaña la historia de la ensayística latinoamericana. Su aporte a la historia de las ideas y de los movimientos literarios y estéticos del continente es innegable, tal como lo reconocen recientes congresos y publicaciones sobre el tema.

Gracias a la frecuencia, asiduidad, comunicación que propicia la "literatura de kiosko" (Flora Ovares)[22], el ensayista latinoamericano ha sido —fundamentalmente— atento "cronista" de su sociedad. Al abordar los temas de "nuestro tiempo" —al decir de Octavio Paz— ha sido crítico y opinante (*Periodismo militante*, 1978, titula una de sus recopilaciones periodísticas Gabriel García Márquez) y ha creado complicidades y lealtades con lectores que se reconocen en sus propias inquietudes y preocupaciones.

Producto equidistante entre el periodismo y el sistema filosófico[23], el ensayo —considerado un "género adulto", fruto de la "pasión meditabunda" del ser humano (Guillermo Díaz Plaja)— se mueve también en la zona fronteriza entre filosofía y literatura. Guiado por la inspiración más que por la lógica, el ensayo tiende a

22 Flora Ovares, *Literatura de kiosko, revistas literarias de Costa Rica 1890–1930*, San José, EUNA, 1994. Esta obra incluye un interesante planteo teórico sobre el "soporte" periodístico de la literatura.

23 Xavier Villaurrutia considera que "el ensayo es ya una realidad palpable en la vida moderna. En todas las literaturas del mundo se cultiva este producto equidistante del periodismo y del sistema filosófico". "Ensayistas franceses contemporáneos", *Textos y pretextos, Obras*, México, FCE, 1949, p. 693.

ser narrativo[24], aunque en principio prime la voz reflexiva sobre la narrativa. Así, la dimensión imaginativa está presente en Jorge Luis Borges, especialmente en *Inquisiciones* (1925), *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952), donde el valor estético de las ideas filosóficas adquieren una inusitada proyección; en Octavio Paz en su vasta y polifacética obra; en Alejo Carpentier (*Tientos y diferencias*, 1967) y Julio Cortázar, para quien las ideas más que razonarse intelectualmente deben vivirse en forma apasionada y las fronteras de los géneros transgredirse lúdicamente. Pero nadie como José Lezama Lima concilia de un modo más original y apasionado rigor formal y profundidad reflexiva como propone en los ensayos fundacionales de *La expresión americana* (1957).

Uno de los núcleos temáticos del ensayismo contemporáneo es la deontología de la cultura nacional. *Análisis funcional de la cultura* (1971) titula Ezequiel Martínez Estrada una reflexión que parte de la máxima martiana de "injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas"; Rodolfo Kusch propone superar "el miedo de ser nosotros mismos", asumiendo una *Geocultura del hombre americano* (1976); Dardo Cúneo descubre en *Cultura, país y época* (1983) una "impaciente conciencia argentina, latinoamericana" empeñada en el desafío de trabajar certidumbres. Sus páginas son "actas de esa conciencia" y sus criterios están expuestos para "la urgente acción". Ernesto Sábato en *La cultura en la encrucijada nacional* (1987) realiza un severo enjuiciamiento de "nuestra hibridez"; H. A. Murena se plantea el "ser o no ser de la cultura latinoamericana", en un volumen de significativo título: *Ensayos sobre subversión* (1962). El intelectual y la sociedad, el intelectual y la política, la misión y el compromiso forman parte de la reflexión ensayística de poetas como Roberto Fernández Retamar, cuyos ensayos sobre *Calibán. Nuestra América y el mundo* (1979) retoman y actualizan el *Ariel* de Rodó desde un novedoso y polémico enfoque.

Aunque de todos los géneros el ensayo es probablemente el menos sometido a modas y escuelas literarias, la "voluntad de estilo" como preocupación que inaugura el modernismo con *Los raros* (1896) de Rubén Darío y *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, resulta esencial para comprender su especificidad. Es más, de acuerdo a la acepción estricta del género, es Rodó quien escribe en América Latina el primer ensayo propiamente dicho. Solo entonces y merced a la búsqueda de la perfección estética a través de la acumulación de recursos estilísticos, la unidad se logra en el trazo artístico unívoco, donde se concilian "la profundidad y la gracia" (Ricardo Gullón).

24 José Emilio Pacheco cree que "el ensayo tiende a ser narrativo, no encadena, sino libera y siempre ha sido el más indefinido y el menos encasillado de los géneros". "El ensayo, el género menos encasillado", *La jornada*, México, 12 de enero 1992, 2634, p. 39.

"El estilo es el hombre" —recuerda José Luís Gómez Martínez— ya que "un ensayo, generalmente, atrae a los lectores no por el tema que trata, sino por el autor implícito que reflexiona sobre él mismo"[25]. En efecto, más allá del interés del tema, muchos ensayos se leen por el estilo de su autor. Su nombre, sus opiniones, la columna o el artículo periódico que firma, más que el tema tratado, conduce a la lectura. Por ello Pedro Henríquez Ureña aconseja que el secreto de la expresión es trabajar hondamente la lengua castellana, "trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir: afinar, definir, con ansia de perfección"[26]. Lo que se dice es *cómo* se lo dice: esto, si bien agudiza la dificultad para distinguir la forma del contenido, hace del estilo ensayístico algo muy personalizado e íntimamente ligado al autor. El ensayista es siempre el núcleo vital de lo tratado, un centro de irradiación germinativa a partir del cual despliega su tema, aunque se disimule en un "nosotros" colectivo o en un "yo" nacional. La "doctrina" diluida en "el comentario animado o con la meditación alada" (Cintio Vitier) hace que la "nobilísima función del ensayo" consista en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía.

Un género amenazado

Sin embargo, esta tradición del ensayo latinoamericano —su función didáctica y moralizante para indagar libremente, escudriñar más allá de las apariencias y hacerlo con una preocupación estética y literaria— está hoy amenazada. El creciente predominio de la crítica y el academicismo va borrando la subjetividad inherente al género. La prosa monográfica y didáctica, el artículo de revistas especializadas, académicas o universitarias acompañado de rigurosos y reglamentados aparatos de notas y referencias bibliográficas, han ido esterilizando la fresca y espontánea prosa ensayística.

El ensayo —género eminentemente subjetivo, discurso personal sujeto a la efusión, a las pasiones, ocurrencias, versatilidad, perspicacia, digresiones o meras divagaciones a las que se libra su autor— se despersonaliza en beneficio de la monografía. La profundización exhaustiva de un tema acotado y su presunta objetividad científica se aprecian más que el devaneo diletante o el gusto por la forma estilística. La sociología, las ciencias sociales, han despojado al ensayo de esa complicidad entre

25 José Luis Gómez–Martínez, *Teoría del ensayo*, México, Cuadernos de Cuadernos, 1992, p. 96.

26 Pedro Henríquez Ureña, "El descontento y la promesa", *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, México, FCE, p. 251.

autor y lector que era parte de su esencia y donde era más importante el comentario que la información, la interpretación que el dato, la creación que la erudición, la postulación que la demostración, la opinión personal que la afirmación demostrada científicamente, las hipótesis y conjeturas que las verdades tajantes o definitivas. En el otro extremo, el periodismo, el que fuera aliado del ensayo, a fines del s. XIX y las primeras décadas del XX, asegurando su amplia difusión e influencia, se ha aligerado y se inclina por artículos más superficiales.

Ante este panorama, es posible preguntarse: ¿Puede el ensayo latinoamericano regresar a sus fuentes de rebeldía y discrepancia?; ¿podrían escribirse nuevas *Catilinarias* de tono panfletario y encendida diatriba, arriesgando el autor su libertad, como lo hiciera Juan Montalvo?; ¿puede el ensayo volver a ser vehículo para un pensar independiente y desprejuiciado?; ¿podría imaginarse una nueva "oración cívica" dirigida a la juventud con la repercusión y el impacto de las lecciones del "Maestro Próspero" del *Ariel* de José Enrique Rodó?; ¿podrá el ensayo volver a regodearse libremente en las formas que asume, prescindiendo de jergas universitarias o de la ligera simplificación del artículo periodístico?; ¿puede desafiar al "pensamiento único" o al "políticamente correcto" que constriñen la libre asociación de ideas?

Género "enfáticamente sociable" (L. Weinberg), el ensayo se abre inevitablemente a un nosotros, para buscar compartir aún en la discrepancia ideas y opiniones, sociabilidad que no es incompatible con la soledad en la que el creador escribe su discurso. El grado de su recepción se puede medir en la interpelación y en la capacidad de involucrar al otro, pero también en la capacidad de modificar los propios planteos.

Al mismo tiempo, el ensayo suele estar escrito en tiempo presente, tiempo privilegiado de la exposición o explicación, a diferencia del tiempo pasado, más propio de la narración. Experiencia representada del presente a la que se otorga un sentido y una proyección que propicia el diálogo con el lector como un auténtico "nudo" en el que confluyen —como destaca Liliana Weinberg— diferentes hilos temporales —las referencias y evocación del pasado y la proyección del porvenir— en el instante privilegiado de la escritura. En ese exponer y participar con aquello que se piensa "con los otros, lectores y miembros de una comunidad simbólica con que se quiere entrar en diálogo", conviven en el presente enunciación e interpretación, dual tendencia prosaica y poética que Weinberg proyecta como una auténtica "poética del pensar"[27].

27 Liliana Weinberg, ponencia citada.

El ensayo cumple, en cierto modo, una función de *despensar* lo pensado anteriormente, negación crítica de la cultura petrificada como ideología, como tópico —lo que hoy podríamos llamar "políticamente correcta"— que el ensayista realiza para dejar al descubierto esa parte que el pensamiento canónico había dejado, justamente, *impensada*, sumergida, insospechada[28]. "Pensar más de lo que encuentra ya pensado", recomendaba Adorno[29], haciendo del ensayo la forma crítica por excelencia, "crítica inmanente de las formaciones espirituales", que problematiza situaciones, atiende urgencias y responde a lo inmediato y apremiante.

En efecto, la función crítica del ensayo se inscribe en una clara función demitificadora, esencialmente antidogmática. Si el ensayo se orienta hacia la verdad, no pretende ser *la* verdad, relación paradojal que acentúa su carácter especulativo, inquisitivo, pero que desmiente su posible dogmatismo o taxatividad. La cacería de los *idola fori* —tópicos, supersticiones, mitos y "falsas nociones"— que emprendió Bacon para reinterpretar la naturaleza, desmitologizar y desprejuiciar un conocimiento protegido por una "clase sacerdotal", está más cercana del esfuerzo "liberador" del ensayo latinoamericano.

La actitud crítica, la desconfianza ante la institucionalización de una razón política promotora de una retórica cerrada a toda alternativa cultural disidente, la incredulidad ante los mitos fundacionales creados, la sospecha de vivir una nacionalidad artificial y ficticia, ya había sido denunciada por el movimiento de "Los Contemporáneos" en México, especialmente a través de los ensayos de Jorge Cuesta. Este pensamiento "disidente" —que puede rastrearse en otros países latinoamericanos desde la Argentina a Cuba— considera que la verdadera tradición puede ser la de la ruptura y del desarraigo, la del rompimiento con los modelos establecidos y la innovación permanente, el desenmascaramiento de la inautenticidad, esa dimensión que permite que "un país frustrado en su esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza", según la sutil imagen de José Lezama Lima[30].

Sin embargo, el discurso ensayístico no pretende ser total, preciso, ordenado y cierto como el científico, ni orgánico como el filosófico; prefiere tipificarse como *literatura de ideas*, "una forma de pensar" (Eduardo Nicol) basada en una espontánea asociación del pensamiento. Su *intención* primordial es "inquietar", suscitar dudas, imaginar "otros mundos posibles", objetivo problematizador, "deconstruccionista" que no busca tanto sistematizar lo cuestionado, sino inspirar una reflexión. Básicamente, el ensayo fomenta la duda, la ruptura y la crítica, y —en la

28 Martín Cerda, *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1982, p. 28.

29 Theodor Adorno, "El ensayo como forma", *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 23.

30 José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 196.

medida de su escepticismo creativo— puede contribuir a desarrollar nuevas ideas significativas, aperturas a nuevas vías desde el margen, desde una periferia que se torna central. A partir de su "mestizaje" disciplinario y de género, y su proyección metatextual, es posible proyectarlo como un activo revulsivo de los sistemas cerrados y un "cuestionador" de la razón acrítica.

A modo de conclusión provisoria

Las propuestas que hemos desarrollado en estas páginas se basan en el convencimiento de que el ensayo latinoamericano puede cobrar nueva vigencia gracias a la diversidad cultural, la heterogeneidad espiritual, la variedad de opiniones que propicia su tradicional apertura a la *otredad*, una escucha capaz de modificar planteos. América ha sido —más allá de sus problemas específicos— pluralista y receptiva a todo tipo de influencias e intercambios. Sus gentes, tanto como sus ideas, han estado más abiertas al «otro» que en regiones signadas por civilizaciones cerradas. No está mal subrayarlo en un momento en que la tentación de replegarse sobre sí mismo amenaza a muchas naciones y donde los signos fundamentalistas, cuando no los integrismos, excluyen todo diálogo y reflexión en buena parte del mundo.

América Latina tiene una tradición de pluralismo que no solo la ha enriquecido, sino que permite imaginar en la dimensión de una creación ensayística renovada —en la que se inscriben estas palabras— la posibilidad de crear algo propio sin caer en la reivindicación atávica del pasado o en la copia y transplante, muchas veces sin el debido rigor crítico, de modelos ajenos a su realidad. No por azar la historia de las ideas y del pensamiento americano ha estado tan estrechamente relacionada con el discurso ensayístico. Solo se debe aprovechar esta oportunidad que se presenta para "reclamar con más fuerza el puesto que le corresponde en el diálogo de culturas"[31].

Pero hay más. Sigue habiendo en América Latina "maestros de la vida interior", escritores cuya actitud vital es el ensayismo, esos seres cuyo "reino está entre la religión y la ciencia, entre ejemplo y doctrina, entre el amor *intellectualis* y la poesía". Son "santos con y sin religión" —decía Robert Musil— y a veces son también simplemente "hombres enredados en una aventura"[32]. Una aventura que —de todos modos— vale la pena vivir e intentar desenredar.

31 Janusz Wojcieszak, "Ensayo y filosofía: el caso latinoamericano", *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, o.c., p. 575.

32 Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Volumen I, Barcelona, Seix–Barral, 1969, p. 309.

DE LA CORTESÍA DEL PENSAMIENTO A LA PROVOCACIÓN DEL ESTILO

Un recorrido por el ensayo latinoamericano del siglo XX

*Marcela Croce**

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
INDEAL, Buenos Aires, Argentina.

Una posición ancilar, lateral, menor es la que le corresponde al ensayo como "género de ideas" frente a otros ejercicios de escritura que encuentran respaldo tanto en la rigidez estructural como en la solvencia de una tradición o en el carácter proliferante de sus producciones. Resulta tentador enfrentar el ensayo a otras discursividades con las que ingresa en tácita polémica, pero no como reacción del género que ha sido vapuleado y bastardeado, sino apenas para establecer diferencias y apuntalar definiciones. Prefiero, entonces, operar una fenomenología de la forma ensayística que recaerá en algunos modelos inevitables, para procurar luego un abordaje original de los ejemplos latinoamericanos, convencida de que no hay mejor modo de conjurar las "ideas fuera de lugar" que insistir en crear una teoría latinoamericana, inmune a las pretenciosas academias metropolitanas que lanzan como anatemas los términos "poscolonialismo", "colonialidad del poder" y "subalternidad", a fin de recuperar desde Nuestra América la voluntad de autodefinirnos.

Sin embargo, la propuesta latinoamericanista no implica una cerrazón autosuficiente, sino más bien una irreverencia selectiva. Entre el "espíritu de geometría" y el "espíritu de fineza" que identificaba Pascal como inclinaciones colisionantes del intelecto, la de la inteligencia hermética y la de la sugerencia abierta, reclamo la libertad de surtirme de ideas allí donde ellas se encuentren, ya sea en la áspera Alemania pródiga en filósofos, en la remota India que se liberó del Imperio Británico pero no se sustrajo a los estudios culturales iniciados en las islas, en el África magrebí que en los años 60 devolvió a América Latina su formación caribeña con la figura de Frantz Fanon, e incluso en el ímpetu de pensadores cuyo origen se nos antoja extravagante desde esta punta del mundo: el polaco Zygmunt Bauman y el esloveno Slavoj Žižek arrastran un aura de rareza que la literatura ya venía cultivando a través de la excepcionalidad del checo Franz Kafka y la extraterritorialidad de los escritores rusos.

Es por eso que este recorrido sobre el ensayo se inicia en autores europeos, desde la fundación del género por el clarividente Michel de Montaigne que esquivó las definiciones precisas para sugerirlas en sus *impromptus* verbales. En la Argentina de los años 50, Ezequiel Martínez Estrada se ocupó del ilustre vecino del Périgord en un libro titulado *Heraldos de la verdad*[1] que indaga los registros de Montaigne, Nietzsche y Balzac en términos muy semejantes a los que en la década siguiente fijaría Michel Foucault para identificar a los *fundadores de discursividad*[2]. La inauguración de Montaigne encontraría a sus sucesores ideales no en la literatura francesa en la que introdujo una marca definitiva —la de la vacilación formal, la

1 Ezequiel Martínez Estrada, *Heraldos de la verdad*, Buenos Aires, Nova, 1956.

2 Michel Foucault, "¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura", *Obras esenciales 1*, Barcelona, Paidós, 1999.

de la especulación puramente individual, la del discurrir desregulado—, sino en la filosofía en lengua germana. Por un lado, en la carta que György Lukács le dirige a Leo Popper nucleando el género epistolar con el ensayístico[3]; por el otro, en el despliegue reflexivo de Theodor Adorno y Walter Benjamin.

Adorno se enfocó en la concepción del ensayo como "cortesía del pensamiento". En vez de la satisfacción monolítica del tratado, prefirió la forma disgresiva del ensayo, si bien se filtraron en su escritura aquellos rasgos estrictos que se plasman en el estilo paratáctico, sin subordinación, ufanado en lo acumulativo. Benjamin, por su parte, menos proclive a la enunciación filosófica teutónica y más próximo a las formulaciones poéticas del Romanticismo de Jena, optó por la forma fragmentaria convirtiendo sus textos en el *erizo* que los hermanos Schlegel habían escogido como analogía más ajustada para el fragmento. Sin jerarquización, sin vocación de completitud, los ensayos de Benjamin fluyen casi como los aforismos de Nietzsche: resistentes a un contexto, clausurados en pocas líneas pero a la vez expansivos en sus intuiciones, hábiles en desprender atributos de una frase inicial sin dar a conocer nunca el mecanismo —posiblemente abrupto, como un relámpago— que conduce a ese enunciado instalado a modo de axioma.

En un libro insoslayable para acercarse al ensayo que lleva el nombre sugerente de *Un género culpable*[4], Eduardo Grüner arriesga que la forma se caracteriza como un error expuesto en el tono del desafío y amparado por la bella escritura. Esas trampas del estilo acuden a sostener un discurso que avanza y no se cierra, resistiéndose así a la amenaza de toda teoría que es el círculo vicioso en que naufragan sus convicciones más brillantes. En el ámbito latinoamericano, debería agregar, es el género más apto para el desarrollo de ese discurso que Julio Ortega caracterizó como *discurso de la virtualidad*, tercera manifestación continental junto al discurso de la abundancia y al de la carencia, que tipificaron las escrituras locales[5]. El discurso de la virtualidad permite proclamar la utopía, se entusiasma en las compensaciones imaginarias y habilita lo que Pedro Henríquez Ureña llamó en 1925 "La utopía de América"[6].

La utopía apela al ensayo como modo ideal de enunciación porque apunta al carácter performativo que promete el género, a la ética de la convicción en que se cimenta. En tal sentido, se trata de un género autojustificador: quien escribe se manifiesta en el ensayo, inscribe allí el testimonio de una lectura apasionada,

3 György Lukács, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1969.

4 Eduardo Grüner, *Un género culpable*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013.

5 Julio Ortega, *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Tecnológico de Monterrey, 2010.

6 Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, Edición crítica coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Sudamericana-Colección Archivos, 2000.

plasma la intensidad con recursos deslumbrantes que reponen en el texto la experiencia del destello y el parpadeo. Esos efectos luminosos traducen la situación corporal que identificó Roland Barthes cuando sugirió que el ensayo se va escribiendo a medida que un lector se detiene en ciertos momentos del texto que acomete y levanta la cabeza para pensar sobre ellos[7], subrayar mentalmente una frase o convertir un enunciado feliz en una convicción o una divisa. El ensayista hace de la escritura una ontología: se trata de un lector que escribe con la lógica intermitente del parpadeo.

Género nómada, versátil en su deambular, resistente a la domesticación de las formas fijas tanto como a la retórica de efectos calculados, el ensayo se desliza como una oratoria más propicia a lo inflamado que a la discreción, pronto a captar la experiencia antes que a solazarse en la confidencia. En tal aspecto se evade de la crítica tradicional: mientras esta se desplaza sobre las seguridades y las comprobaciones, el ensayo se mueve entre intuiciones. Abundando en la metafórica pampeana a que Sarmiento acostumbró a los americanos, al tiempo que el crítico se comporta como el baqueano avezado en el dominio del terreno, el ensayista se conduce como el rastreador que va siguiendo una huella con el mismo empeño con que se asoma a una especulación. Al crítico que opta por el tono apodíctico de las certezas, el ensayista le responde con esa insinuación atonal que trasunta la liquidación (por desconfianza) de la armonía. Es el mismo procedimiento que en el plano ideológico lleva a la crítica a convalidarse como *doxa* permitiendo al ensayo ejercer la provocación de la *paradoxa*.

Sin embargo, la crítica no se restringe a ser un género altamente codificado, sino que se ofrece también como horizonte heurístico del ensayo. Así se verifica en un título orientador del pensamiento continental, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* de Arturo Andrés Roig[8]. En lugar de teoría y práctica, con la previsible recaída pragmática que suele reclamarse a las ideas —afán aplicativo que no encuentra parangón en solicitudes de orden estético como las que constituyen las preferencias que vengo confesando—, la asociación del libro de Roig instala a la filosofía como saber crítico con una acérrima desconfianza hacia los valores trascendentales. La cerrazón y la clausura se descartan como renuncia al pensamiento contra la apertura del discurrir ensayístico. La voluntad belicosa que define este ejercicio de "pensar en contra" —y se extiende a todo discurso enrolado en la errática condición de "filosofía latinoamericana"— restituye a la polémica como una de las bellas artes e insiste en la impronta utopista que coloca a América en la situación del futuro de Europa,

7 Roland Barthes, "Escribir la lectura", *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

8 Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Buenos Aires, Una ventana, 2009.

desechando la categoría de poscolonialidad como expediente apresurado para unificar a los "pueblos sin historia".

En lugar de semejante erradicación respecto de la cronología occidental exclusiva, sería preferible ubicar a América Latina en otra sucesión, en la cual los años precisos revisten una relevancia inferior a la que registran los fenómenos de integración en que los latinoamericanos logran reconocerse sin reflejos ni supercherías. No ya en el recorrido que lleva de la colonia a la modernidad, sino en el que conduce —para tomar un ejemplo sesgado aunque indudablemente representativo— del exotismo al tropicalismo, del arielismo al *boom*, de la *summa* americana a la utopía continental, esforzándose en la integración de esos espacios que la geografía, la historia y la cultura han unido y que las divergencias en la colonización o la vehemencia arrasadora de las políticas imperialistas que impone la *lingua franca* de la dominación han procurado aislar de la vocación anfictiónica: Brasil, el Caribe no hispánico y las formas rudimentarias del Estado Libre Asociado con que amenazan los Calibanes internos de nuestros países.

Ariel (1900) de José Enrique Rodó registra varias particularidades para situarse como ensayo iniciador del siglo XX latinoamericano. La de menor incidencia es haber sido publicado en 1900, ya que, antes de la precisión rotunda de esa fecha, son las repercusiones de la guerra hispano-norteamericana de 1898 las que lo informan. En segundo lugar, se trata de un texto que guiará el pensamiento, sobre todo juvenil, de las siguientes dos o tres décadas, y continuará resonando hasta 1971 cuando Roberto Fernández Retamar acuda a la figura de Calibán para titular su ensayo sobre el rol de los intelectuales ante la Revolución Cubana. Tal dialéctica entre Ariel y Calibán exige destacar que el ensayo continental del siglo XX se rigió por dos figuras que proceden de una obra inequívocamente colonialista como *La Tempestad* (1616) de Shakespeare, donde el mago Próspero se vale de sus artes oscuras para apropiarse de la isla y esclavizar al nativo. Fernández Retamar sostiene que Rodó advirtió el peligro norteamericano pero equivocó el nombre; tengo para mí que ambos incurrieron en la recaída pareja que los asocia a una imaginería exótica para abordar lo propio.

El tercer rasgo distintivo es la asimetría que comporta *Ariel* entre una enunciación modernista alambicada y una ideología difusa, que recala tanto en el *panlatinismo* que defendía Ernest Renan como en ciertos resabios positivistas ineludibles en la época. Carlos Real de Azúa insistió en describir semejante desfasaje como "manierismo doctrinal"[9]. La insolvencia ideológica y el énfasis en la axiología, junto con un desborde estilístico, serían los rasgos distintivos del ensayo modernista en que el maestro Próspero inicia su cátedra tocando la cabeza de Ariel para inspirarse.

9 Carlos Real de Azúa, "Prólogo", *Ariel* y *Motivos de Proteo de José Enrique Rodó*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

Por añadidura, la figura magisterial se coloca en un lugar alto en que recibe a sus discípulos, lejos del mundanal ruido que produce la masa trabajadora al recorrer la ciudad. La acrofilia era una patología intelectual proliferante en el cambio de siglo, desde la torre de marfil exaltada por Rubén Darío y reformulada por Julio Herrera y Reissig en la Torre de los Panoramas, que llevará, en los afanes proféticos de Leopoldo Lugones, a *La torre de Casandra* (1919) antes de pronunciarse por el atalaya de resonancias castrenses. En la continuidad de los escritos rodonianos, la Torre recala en *El mirador de Próspero* insistiendo en el papel didáctico de los intelectuales para la formación de una clase dirigente latinoamericana.

Ariel recupera la simbología desplegada por Darío en "El triunfo de Calibán" en que los latinos refinados se oponen a los bárbaros sajones. Caníbales, mastodontes, cíclopes, titanes: no hay exceso que no se aplique a esos ostentadores de carnalidad que abusan del "slang fanfarrón" de la ominosa Doctrina Monroe, para retrucar la "fórmula de grandeza continental" que Roque Sáenz Peña instaló en la Primera Conferencia Panamericana de 1889[10]. Un hispanismo defensivo se diseña en este artículo de Darío esgrimido como convocatoria a la "Unión latina" que encontrará su plasmación más eficaz en la Unión Latinoamericana que en los años 20 nuclea a los "maestros de la Juventud": José Ingenieros, Manuel Ugarte, Aníbal Ponce, José Vasconcelos. El pionero conquistador de los Estados Unidos se revierte así en el pionero educador que reemplaza en el sector latino del continente a los dioses que han huido con la secularización, del mismo modo que el puritano emprendedor de las trece colonias se apacigua en el sacerdote intelectual que modela su discurso como un sermón laico.

Ante la pesadez brutal de la corporalidad norteamericana, en la rudimentaria dualidad sin dialéctica de estos esquematismos, la América Latina escoge en el *opus magnum* de Rodó al espíritu aéreo de Ariel, próximo a las figuras aladas que ilustran la literatura en la cual arraiga el modernismo, tanto el albatros baudelairiano cuya torpeza en tierra es desoladora, como el cuervo de Poe condenado a repetir la letanía fúnebre "Nunca más". Hablando a través de Próspero, operando como consejero del príncipe, formando a las élites intelectuales, Rodó abunda en la concepción de Benedict Anderson de la nación —y en este caso, la supranación— como invención intelectual[11], pero despoja a la política de una posibilidad de intervención efectiva, dejándola languidecer en las lagunas de un estilo que avanza por citas, confía en la parábola como estructura pedagógica, arrastra la superstición antidemocrática del número como degeneración y sospecha que cualquier subversión comienza antes en el mal gusto que en el desafío.

10 Rubén Darío, "El triunfo de Calibán", Buenos Aires, *El Tiempo*, 20 de mayo de 1898.

11 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Es evidente que si el arielismo se convierte en la ideología rectora de la rebelión universitaria iniciada en Córdoba en 1918 y extendida luego a toda Latinoamérica, fue por la carencia absoluta que, en términos filosóficos, afectaba al continente a comienzos del siglo XX. El carácter prácticamente oculto que asolaba a Carlos Vaz Ferreira (*Moral para intelectuales* de 1908 o *Lógica viva* de 1910, para mencionar aquellos textos en los que el filósofo uruguayo traza una distinción entre el planteo ontológico y su manifestación lingüística, la divergencia entre la idea y su expresión) impidió que sus trabajos impulsaran a los reformistas, quienes al momento de reorganizar el programa de filosofía de la Universidad de Córdoba lograron liberarlo del tomismo autocomplaciente en que lo mantenía la dirigencia católica de la casa de estudios para extenderlo hasta las postulaciones de Henri Bergson, aunque ignorando todavía a Marx.

Como el *Ariel*, el reformismo se torna ideología política por la pobreza del panorama latinoamericano, en el cual, mientras la filosofía quedaba arrumbada en algún espacio recoleto, sin contacto inmediato con la acción, la política redundaba en oligarquías ensoberbecidas en el positivismo o en caudillos populares que se inclinaban con excesiva devoción hacia el autoritarismo. La dimensión ensayística del reformismo que instaló el papel del estudiante como motor político continental correspondió a ciertas publicaciones como las revistas *Sagitario*, *Valoraciones* e *Inicial*. Esta última se destacó porque, lejos de conformarse con el ataque a la "vieja generación" que ejercían las dos primeras, se convirtió en desfachatada propagandista del fascismo a través de las inclinaciones vitalistas de raíz bergsoniana. Pero es innegable que mediante semejante recurso encontró el modo de retomar la calle y volcar la rebelión hacia la revolución, tal como proclamaba el *Manifiesto Liminar* de la Reforma, redactado por Deodoro Roca, que instaba al protagonismo juvenil a alzarse con el gobierno de la propia casa sin encerrarse en el claustro a la manera rodoniana.

El movimiento estudiantil tuvo la virtud de expandirse, abandonando las restricciones burguesas que en la Argentina lo llevaban a reivindicar la inserción profesional de los egresados de altos estudios, hasta dar paso a las universidades populares. Fue lo que ocurrió en Cuba con los cursos impartidos bajo el nombre de José Martí que dieron origen al Partido Comunista de la isla creado por Julio Antonio Mella, y en Perú con sus homólogos designados por la figura revulsiva de Manuel González Prada, en cuya tradición denunciante se inscribe José Carlos Mariátegui para proseguir la trayectoria del ensayo y otorgarle un sesgo político decidido en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928)[12].

12 José Carlos Mariátegui, "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana", *Obras*, Tomo I (selección de Francisco Baeza), La Habana, Casa de las Américas, 1982.

En esa "obra mayor del marxismo latinoamericano"[13] se plantea la máxima originalidad de asociación entre una teoría europea y su aplicación local, ya que los desarrollos mariateguianos se entregan a crear un marxismo inca cuyo punto de apoyo es la comunidad primitiva o *ayllu* que configuró la estructura productiva del imperio indígena. Contra la multitud de citas esteticistas que abigarraba el *Ariel*, Mariátegui recurre en sus ensayos a fuentes mucho más accesibles y, a la vez, ideológicamente más complejas: en vez de Guyau opta por Henri Barbusse —inaugurador de esa internacional del pensamiento socialista que fue *Clarté* con sus múltiples sucursales—; en vez de la novelística de Victor Hugo convocada por *Ariel* es la de Anatole France la que impregna los *Siete ensayos*; en lugar del omnipresente Renan del texto de Rodó, la principal asistencia a los ejercicios mariateguianos la presta el núcleo de marxistas italianos reunidos por Antonio Gramsci en el periódico *L'Ordine Nuovo*. Sin embargo, hay infiltraciones que resultan disonantes con el propósito revolucionario que lleva a Mariátegui a fundar el Partido Socialista peruano: una es la del protofascista italiano Gabriele D'Annunzio; otra, la del teórico francés Georges Sorel cuyas *Reflexiones sobre la violencia* (1910) instalan el mito de la huelga general.

En su plan de formulación del comunismo local, Mariátegui acude a un mito simétrico, el del comunismo primitivo incaico, y lo despliega en estos textos que reúne en un libro único tras haberlos dispersado en las revistas *Mundial* y *Amauta*. La última, creada en 1926, fue su gran emprendimiento: desde allí fomentó el indigenismo literario —y comprendió sus limitaciones en tanto no se trataba de literatura indígena sino escrita por autores burgueses que tomaban al indio como figura central; en ella estableció las bases del partido político al que adhirió César Vallejo y del que se alejó Víctor Haya de la Torre para fundar el APRA; en sus páginas ejerció ese credo que consta en la Advertencia a los *Siete ensayos*, según el cual "no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales".

Una hermenéutica de cada segmento de la realidad constituye el conjunto. El esquema interpretativo apunta a revelar las relaciones económicas y reponer lo real frente a la amenaza desfiguradora de la folklorización del habitante nativo del Perú. Aunque la fe mariateguiana es latinoamericanista, su recorte ensayístico mostró una mayor preocupación por su patria, donde la distinción entre la costa cosmopolita, la sierra indígena y la selva inhabitable repercutió en todos los órdenes, si bien insistiendo en la dialéctica entre costa y sierra. La relación entre ambas, con estructuras económicas divergentes, es una representación a escala del desmembramiento que acecha a los países sudamericanos a los que la independencia unió en una empresa común "para separarlos más tarde en empresas individuales".

13 Robert Paris, "La formación ideológica de José Carlos Mariátegui", México, *Cuadernos de Pasado y Presente*, n° 92, 1981, p. 8.

La distancia entre la costa y la sierra, que en el orden económico representa la que existe entre el capitalismo y el feudalismo, marca una asincronía histórica en el mismo territorio nacional. La sujeción extrema que el gamonal aplica en la sierra —y que cuenta, además de los testimonios históricos, con el respaldo narrativo provisto por Luis Valcárcel en los años 20, pasando por José María Arguedas en los 40 y 50 para recalar en Manuel Scorza en los 70— es un escándalo histórico frente al desarrollo de la costa y una perversión política corruptora de los resabios del *ayllu* que sobreviven en la explotación comunitaria de la tierra. El ensayo "Esquema de la evolución económica" es correlativo en este punto de "El problema del indio", que lo ratifica como cuestión económica antes que racial. Para descalificar de plano cualquier especulación al respecto, rechaza el voluntarioso humanismo lascasiano imponiendo la propuesta de "buscar el problema indígena en el problema de la tierra". Incluso se coloca a la par de la intelectualidad europea contemporánea, a la que convoca como garante de su postura y de sus razonamientos en "espíritus liberales como Albert Einstein y Romain Rolland".

Precisamente la fórmula de Romain Rolland "pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad" fue retomada y reformulada entre los intelectuales latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX y se presta a explicar la preferencia de estas figuras por el ensayo, que confía más en la marcha sinuosa de un texto sin estructura fija ni propósitos preestablecidos que en las exigencias rigurosas de un discurso tradicional que comienza reconociendo su incapacidad de operar sobre el mundo. El ensayo representa el optimismo de la voluntad que en Rodó lleva a formar a la clase dirigente, en el reformismo universitario a arengar a los cautivos de los claustros y en Mariátegui a crear un marxismo latinoamericano, cuando tales objetivos parecían truncados de antemano y sufrían la deformación estadística de las escasas probabilidades de éxito.

Todos los problemas planteados por Mariátegui —el de la economía, el del indio, el de la tierra, el de la educación— se condensan en el ensayo final, "El proceso de la literatura", donde la palabra "proceso" irrumpe no con el aura gradualista del positivismo, sino con las ínfulas justicieras del fiscal. Un sentido judicial reviste este proceso en el cual Mariátegui asume la responsabilidad de "votar en contra" que presenta con el carácter sagrado de "misión". Repetidamente, en el itinerario latinoamericano del siglo XX, el discurso arengador de la proclama y el discurso performativo del ensayo se cruzan en esta condición de encargo divino; en los años 20 en que escribe Mariátegui la figura más próxima a los enunciados irritadamente bíblicos y entusiastamente evangélicos es la de Augusto César Sandino con su gesta heroica de liberación centroamericana. El guerrillero nicaragüense que provoca a la "gleba de morfinómanos" que le repugna en los invasores norteamericanos, parece ilustrado por el peruano que revela la persistencia destructiva del colonialismo en los siervos de la gleba que son los indios serranos.

La excepcionalidad de Perú afecta también su literatura, marcada por el dualismo quechua-español que resiente la producción nacional como unidad y exige un abordaje propio de las literaturas comparadas. El proceso judicial mariateguiano se enfoca entonces sobre varios acusados para exonerar apenas a un puñado. Uno de los salvados es Ricardo Palma, porque sus *Tradiciones peruanas* son populares y no académicas, porque es más propicio al "tradicionismo" que al "tradicionalismo" (pese al reproche que le formula en 1964 Sebastián Salazar Bondy al atribuirle la creación de la "Arcadia colonial" en que se solaza la burguesía local) en esa distinción de raigambre gramsciana entre lo popular y lo populista. El siguiente es González Prada, un protoanarquista que identificó —como los ensayistas que vengo visitando— los aspectos formales con los ideológicos, percibiendo "el nexo oculto pero no ignoto que hay entre conservatismo ideológico y academicismo literario".

Ante la actitud vanguardista y la producción conservadora de los mal llamados "futuristas" peruanos, la vanguardia real corresponde a los experimentos lingüísticos que César Vallejo cumple en *Trilce*, aunque Mariátegui se declara menos seducido por esa pirotecnia verbal que por el sentimiento indígena profundo que conmueve los poemas de *Los heraldos negros*. No obstante, en el reconocimiento de la sensibilidad incaica se desliza un abuso de esencialismo que no trepida ante enunciados como "Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio" (Mariátegui, 1982: 288) o "condensa la actitud espiritual de una raza" (Ibíd.) o, en el colmo del impresionismo, "la confesión de su sufrimiento es la mejor prueba de su grandeza" (292).

El lugar insólito que Mariátegui le reserva a la literatura, al tiempo que viene anunciado por los *Seis ensayos acerca de nuestra expresión* (1927) de Pedro Henríquez Ureña, domina esas dos *summas* de la cultura continental que, en la década de 1940, recorren el archivo latinoamericano para proveer historias literarias. El libro de Henríquez Ureña es el resultado de las conferencias que dicta en 1941 en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard en la primera oportunidad en que un latinoamericano accedió a ese espacio. Su difusión como *Las corrientes literarias en la América hispánica* en 1949, tres años después de la muerte del autor, lo liberó de la concesión idiomática del original en inglés que publicó la propia universidad en 1945[14]. El otro monumento de erudición, que opta por el tono coloquial de una aproximación gozosa, es *De la Conquista a la Independencia* (1944) del venezolano Mariano Picón Salas[15].

14 Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

15 Mariano Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Además de ideas estimulantes como la de instalar a los jesuitas en la condición de primeros intelectuales del continente, Picón Salas tiene el mérito de reconocer a la cultura criolla como originalidad latinoamericana, y el carácter precursor de quien utiliza, por primera vez, el concepto y la nomenclatura de *transculturación* para definir ese empeño creativo en el cual las culturas que se cruzan alcanzan una mixtura indisociable que exige la renuncia a cualquier fantasía de pureza. Es el mismo autor quien reclama en la Advertencia a este libro "un modesto sitio de rastreador" (Picón Salas, 1944: 10) como el que, sin apelar al término pero sí a la práctica, empleaba Ricardo Rojas al comportarse en su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) como un escrutador de huellas pampeanas.

El punto de intersección entre Picón Salas y Henríquez Ureña es la identificación de Santo Domingo como "antesala de lo fabuloso americano" (Picón Salas: 57). Para el escritor dominicano, esa ciudad, que acogió en 1538 la primera universidad de esta parte del mundo, era la única topografía capaz de alterar el equilibrio entre su "espíritu de fineza" y su "espíritu de geometría" que Martínez Estrada, desprendido de la abstracción pascaliana y habituado al trato con Henríquez Ureña, sintetizó en la belleza del verso y la precisión del teorema (*apud* Zuleta Álvarez, 1997). El espacio dominicano concebido como lugar ideal para la utopía inscribe a Henríquez Ureña en esa sucesión de fantasías de isleños que, frente a la balcanización con que la geografía distingue al Caribe, emplearon el ensayo para promulgar la matriz unificadora, como las que enuncian José Martí y Eugenio María de Hostos. Desde allí desgrana ciertas comprobaciones que, plegadas a la vocación insinuadora del ensayo, habilitan recorridos históricos y políticos como el que lleva del padre Las Casas a la Teología de la Liberación: "Los predicadores devolvieron al cristianismo su antiguo papel de religión de los oprimidos" (Henríquez Ureña, 1978: 21).

La tesitura ensayística exime de justificaciones detalladas, revelando una antipatía profunda por las fundamentaciones que aspiran a tesis ambiciosas y una simpatía notoria por hipótesis arriesgadas. Henríquez Ureña consigue así, desligándose de la presión demostrativa estricta, instalar el método comparativo —sobre la observación de que los propios europeos implementaron la equivalencia como regla de conocimiento en América—, trazar un canon que continuará en el proyecto editorial de la Biblioteca Americana que su muerte dejará inconcluso —y que apelaba en su mismo nombre a la empresa de Andrés Bello en 1823— y establecer principios de historia cultural que prescinden de la terminología pretenciosa y acuden al ejemplo puntual. Es así como lo americano incide de manera definitiva en el orden europeo, como lo prueba la circunstancia de que el paso del Renacimiento al Manierismo consta menos en un proceso de ardua demostración que en el cuadro en el que Rubens, al copiar la tela de Tiziano que representa a Adán y Eva en el Paraíso, "puso entre los pájaros una guacamaya [...] un pájaro de las fantásticas selvas de la América tropical" (34).

Las postulaciones de Henríquez Ureña en este volumen de reconocimiento indeclinable proceden de la labor ensayística que venía realizando desde principios de siglo, cuando se sumó al grupo del Ateneo de México y comprendió que el mejor modo de combatir las certezas altivas del positivismo oficial era mediante la provocación de un pensamiento novedoso expuesto de manera anticonvencional. De esa época es su ensayo "La Universidad", donde defiende la formación americana como un equilibrio entre la alta cultura europea y la cultura técnica de los Estados Unidos, además de respaldar la gratuidad de la educación superior en la serie arielista de la formación de las élites. En la sucesión de estos postulados surge su texto más reconocido, no solamente por su propuesta, sino porque su misma designación implica una consigna de fe continental: "La utopía de América". Allí se proclama la reunificación de la *Magna Patria* operando la corrección optimista del Bolívar final, quien creía que los pueblos americanos podrían volver al caos original, mediante la apelación al espíritu como salvación.

La utopía elevada a programa prosigue en "El descontento y la promesa", donde la concepción de Latinoamérica integra la "Alocución a la poesía" de Bello con la contemporánea batalla de Ayacucho que consolidó la independencia de las antiguas colonias. En ese marco de optimismo abierto por la utopía, Henríquez Ureña intuye pero no acierta a dar con la designación precisa de "transculturación" aunque la alternativa que maneja tiene la eficacia de una fórmula de "felicidad cultural":

> Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial [...]: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas [...] Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo" (Henríquez Ureña, 2000: 281).

Entre la transculturación como posibilidad de una tradición latinoamericana —cuyo desarrollo más fundamentado cumple Ángel Rama a partir de la década de 1970— y las fantasías de isleños que apelan a la unidad del territorio situado al sur del río Bravo, aparecerá en 1971 el último ensayo que he decidido convocar en este itinerario: "Calibán", de Roberto Fernández Retamar. Para eso fue preciso que ocurrieran dos hechos de desigual magnitud: por un lado, que el ensayo como género de ideas que se desliza entre la intuición y la suspicacia, sin voluntad codificadora sino celebratoria, derivara hacia otro tipo de enunciado, lastrado por la vocación cientificista que tendió a hacer de la sociología, la antropología y la economía dominios sometidos a la presunta objetividad de estos saberes. Por el otro,

que la Revolución Cubana, en 1959, trocara la mirada desde y hacia América Latina, reponiéndola como espacio del cual podía surgir un nuevo orden mundial.

El paso del ensayo esencialista al científico reclama una estación que suele ser juzgada como desvío: la que ocupa Brasil dentro de Latinoamérica. Por razones difíciles de justificar, aunque no de recomponer —haber sufrido colonización portuguesa en lugar de española, hablar una lengua diferente de la que unifica a los otros países y ostentar el dudoso privilegio de ser durante el siglo XIX un imperio ordenado en medio de republiquetas anárquicas—, Brasil suele ser excluido de los estudios latinoamericanos, derivado ya sea a la relación con Portugal, como si persistiera la sujeción colonial, o bien, a una difusa situación "caribeña" de la cual claramente no participa. Por añadidura, la terminología cultural que se aplica al resto de Latinoamérica se vuelve objeto de confusión en ciertos episodios brasileños: así, el modernismo en lengua castellana corresponde al simbolismo brasileño del cambio de siglo, mientras el modernismo paulista exaltado en consignas como "Tupí or not tupí: that is the question" es el equivalente de las vanguardias latinoamericanas de los 20.

No obstante, sería una presunción desbocada soslayar el papel que cumple Brasil al aportar un modelo de reunión del ensayo intuicionista y el científico cuando en la década del 30 convierte lo que en otros países será el "ensayo sobre el ser nacional" en un ejercicio dialéctico, informado por la historia y sustentado por las ciencias sociales que en Francia, Alemania y Estados Unidos van imponiéndose como modo de acceso refinado a los objetos que hasta entonces se agolpaban bajo el rótulo de Humanidades. La antropología y la sociología, tanto en la recaída autobiográfica y nostálgica de Gilberto Freyre como en el afán de historicismo dialéctico de Sérgio Buarque de Holanda, asisten a *Casa Grande & Senzala* (1933) y *Raízes do Brasil* (1936). El primero, a través de los auspicios que Franz Boas concede desde la cátedra de la Universidad de Columbia; el otro, en la frecuentación rectora de Max Weber y Georg Simmel.

Casa Grande & Senzala ofrece a la antropología una escritura literaria, un ajuste al vocabulario técnico sin las estridencias del especialista sino con la contemplación amable que representa el circunloquio para un lector lego, sumado a una presentación de la masa que reemplaza el interés prácticamente excluyente que registraba hasta entonces el individuo[16]. Pero a trueque de tales virtudes estilísticas, la teoría resultó allí reemplazada por la concesión, dado que no solamente toda referencia teórica se convoca a modo de sobrevuelo fugaz, sino que, además, se fascina con la *causa circular* por la cual se vuelven indistinguibles causas de efectos. Darcy Ribei-

16 Así lo reconoce Darcy Riberio en el prólogo a *Casa Grande y Senzala* que escribe para la edición del libro de Freyre en la Biblioteca Ayacucho (1977).

ro ubica a Freyre como "bandeirante, abridor de nuevos caminos" (Ribeiro, 1977: XXIV), sustituyendo la figura del rastreador que campeaba en la América hispánica, por la de este pionero que se adentra en el interior por impulso aventurero.

La serie de ensayos de Freyre indaga la ontogénesis de la región pernambucana y se empecina en elevar sus características a la condición de identidad nacional. El libro de 1933, dedicado a revisar la sociedad aristocrática, prosigue en *Sobrados e Mucambos* (1936), donde la decadencia patriarcal promueve el desarrollo urbano para avanzar hacia *Ordem e Progresso* (1957), que abusa del lema positivista inscripto en la bandera brasileña, para ocuparse del régimen de trabajo libre tras la Abolición. El regionalismo que encarna Freyre es un modernismo reaccionario que se regocija de que la sangre de los negros integre los cimientos de la "casa grande" otorgándole así contextura de "fortaleza" (Freyre, 1966: XLI). Orgullosamente retrógrado, defiende el presunto equilibrio racial contra cualquier atisbo de lucha de clases y se lamenta por "la Ley del Vientre Libre y la debacle del 88" (LVI), sosteniendo que la vida del obrero industrial es mucho más dura que la del esclavo de la senzala.

¿En qué otro género que no habilitara las libertades discursivas del ensayo sería posible que un antropólogo arriesgara semejantes excesos, coloreados con la nostalgia por la sociedad patriarcal y desteñidos de rigor teórico? Para Freyre, el balanceo riesgoso entre el ensayo determinista y las ciencias sociales convierte a estas últimas apenas en un instrumento de regulación del prejuicio. El Brasil como suma de negatividades en que confluyen la mala alimentación, la adaptación deficiente a un clima tórrido, la pobreza química del suelo y la arrogancia estéril de los indígenas que se rehúsan al trabajo, solamente logra salvarse por el aporte que representa la población negra cuando entrega desinteresadamente —y la presión esclavista aquí se desdibuja a mero detalle— sus canciones, sus bailes, sus comidas, su dulzura para criar a los niños de la casa grande, e incluso su docilidad para plegarse a una religión que enseñaba la mansedumbre y que había recibido un intenso rechazo por parte de los caboclos.

Acudiendo a una conceptualización nietzscheana, el indígena es apolíneo mientras el negro es dionisíaco; el indígena aspira a un orden previo a la conquista y se disuelve en nostalgia de lo irrecuperable, mientras el negro constituye el elemento activo. Ante tan empecinadas convicciones resulta paradójica y hasta fraudulenta la tentativa de control metodológico que Freyre multiplica en las notas al pie con fines de confirmación tanto como de "comparación sociológica" (675). Quien intentará corregir esas fallas de aplicación, matizando los prejuicios, aunque con marcada inclinación por dualidades que no llegan a dialectizarse, es Sérgio Buarque de Holanda, con un ritmo "despreocupado, a veces sutilmente disgresivo" (Candido, 2008: 10) de resonancias simmelianas.

El principio de metodología sociológica que opera en Sérgio Buarque es el de los tipos ideales de Max Weber, en cuyo paradigma aparecen dispuestos el aventurero y el trabajador que responden al español y al portugués respectivamente. Entre los hispanos que crean ciudades regulares y los portugueses que se ajustan a la topografía, entre el dogma de la simetría sustentado en la línea recta y el placer de la irregularidad, entre el cálculo ventajoso y la compensación ficcional, entre el arraigo de los colonizadores y el lugar de paso que afecta a las factorías, entre el respeto y la confusión de vínculos se va perfilando la diferencia mayor de españoles y portugueses: la que existe entre el hombre práctico y el hombre cordial. Este último, cuya designación proviene de Ribeiro Couto, se involucra en relaciones pautadas por la familiaridad y la simpatía, siente un gusto afectivo por los diminutivos, abunda en ética emotiva, practica una religiosidad no ortodoxa y confía en la cohesión superficial como sostén de la sociedad.

No faltaron brasileños que repudiaron la liviandad con que Sérgio Buarque transformaba a los tipos ideales en arquetipos inevitables; como Cassiano Ricardo, quien en 1948 polemizó con el defensor del "hombre cordial" para pronunciarse por la bondad como característica dominante —igualmente esencialista— del sujeto local. Como Freyre, aunque más consciente de sus limitaciones y menos enfático en sus enunciados, Sérgio Buarque apeló a la *causa circular* por la cual el trabajo excesivo realizado por el negro explica la molicie ibérica, agregando a esta situación la circunstancia tropical del "medio relajante" que se volvió inhóspito para la colonización holandesa. La paradoja más evidente de este empeño sociológico es que la adaptación del portugués operaría en el sentido del atraso y no del progreso. En contrapartida, el hallazgo más feliz del texto es el reclamo de categorías originales para la realidad plástica que despliega América.

Semejante desdén hacia las "ideas fuera de lugar"[17] no es replicado por Fernández Retamar, quien retorna a la figura calibanesca de origen shakespeareano. Es cierto que la aberrancia que exhibe Fernández Retamar en *Calibán* tiene un ánimo exclusivamente opositor y no dialéctico, lo que justifica revisitar los símbolos de Shakespeare en el marco de las consecuencias inmediatas del Caso Padilla. La prisión del poeta Heberto Padilla, ordenada por el gobierno de Cuba en marzo de 1971 bajo el cargo de "actividades contrarrevolucionarias", motivó la airada reacción de intelectuales latinoamericanos y europeos que dirigieron una furibunda carta a Fidel Castro en abril de ese año, estampando al pie las firmas de más de sesenta impugnadores tanto de la situación en particular como del orden revolucionario en general. Eso motivó el ensayo enconado como respuesta del intelectual oficial de la Revolución, quien en junio de 1971 decidió responder, no ya las

17 Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas Ciudades, 1977.

acusaciones contra el Gobierno de la isla, sino la pregunta ontológica respecto de la cultura latinoamericana.

Previsiblemente, el texto acude a una retórica que, más que el aire soliviantado del orgullo revolucionario, incurre en las ínfulas doctrinarias del movimiento triunfante que no soporta la disidencia y mucho menos la crítica. El sostén teórico principal, asistido por reiteradas citas de discursos de Fidel Castro, son las obras de José Martí y, especialmente, el texto "Nuestra América", de 1891. En el orden simbólico, en cambio, las lealtades se desplazan entre la etimología colombina y la filología shakespeareana para explicar que entre caniba (la gente del Gran Can que Colón alucina mientras sostiene que ha llegado a la India), Quarives (la segunda isla a la que accede en su viaje) y Caribe hay una comunidad lingüística que se deforma en "Calibán". El nominador Colón es recuperado en este punto por el estetizador de la piratería inglesa que fue Shakespeare, cuando revierte la idea de la isla utópica en un territorio en el que el mago Próspero esclaviza a Calibán, asistido por Ariel, que deja de ser un espíritu para encarnarse en el intelectual colonizado ya reconocido por Aníbal Ponce en 1938 (Fernández Retamar, 2006: 27), equivalente aquí al representante de esa *intelligentzia* liberal que fustigaba las disposiciones extremas de la Revolución.

En el marco del antiintelectualismo que asoló a Cuba desde fines de los 60, Fernández Retamar diseña el ensayo como un manifiesto, volviendo a los ejercicios más destacados del género: el de Martí, que tiene idéntica condición afirmativa y combativa; el de Mariátegui, proclive a la matriz forense que hace del texto un proceso judicial; el de Henríquez Ureña, que establecía un canon de autores y un ímpetu utópico; el de Picón Salas, que confiaba en la cultura criolla como condensación transculturada. Pero dentro de esa serie, el propósito de Fernández Retamar incurre en la deriva propia del género, menos en los meandros discursivos a los que se asoma, que en las distancias que establece con los precursores de tales ideas. A un Martí recuperado sin ambages le sucede un Henríquez Ureña aceptado como filólogo, silenciado como utopista y finalmente descartado por colocar a Rodó por encima de esos caribeños mayores que fueron Hostos y Martí. Con Mariátegui la selección es más estricta, lo que acarrea una negación mayor: en lugar de recuperar al teórico programático de los *Siete ensayos* escoge al estratega de la ruptura con el APRA, a través de "Aniversario y balance" (1928). En tanto, el énfasis que Fernández Retamar otorga a la frase martiana *"El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico"* (45) opera como contracara y conjuro de la idea de Picón Salas según la cual la cultura criolla es superadora y el criollismo se eleva a ejemplo mayor de transculturación.

La desestabilización de esta serie ensayística es necesaria para que Fernández Retamar se coloque en otra sintonía, no junto a los indagadores más incisivos de la cultura latinoamericana, sino al lado de esas figuras que serán promulgadas por el poscolonialismo. Así, aunque condena una práctica que solo concede existen-

cia y atención desde un sitial metropolitano, termina adhiriendo a las consagraciones que proceden de tal situación, no solamente en el rescate de Aimé Césaire con su versión de *La Tempestad* para un teatro negro (*Une tempête*, 1969), ni en el de George Lamming que desde Barbados ironiza sobre *Los placeres del exilio*, sino también en esa recaída ufanista que lo lleva a señalar en el prólogo de 2006 como bibliografía notable la que Harold Bloom produjo sobre Calibán como "concepto-metáfora" (7) cuyo interés se acrecienta a partir de estas páginas ofuscadas.

Podría recibir acusaciones de nacionalismo cerrado si intentara defender a Sarmiento y a Borges de los ataques enconados que les dedica Fernández Retamar; básteme destacar que al primero lo convierte en un personaje tan monolítico que resulta tergiversado (incluso dispone con cierta astucia de la topografía de la página, que le permite colocar en nota al pie, a modo de concesión, la opinión entusiasta que le merece a Sarmiento el estilo de Martí que eleva el periodismo a prosa artística), mientras los desmanes sobre Borges son corregidos en sucesivas intervenciones, habida cuenta de que una crítica puramente ideológica sobre su obra caía en el mismo absurdo que pretendía atribuirle, además de favorecer la acusación siempre acechante sobre la incapacidad de lectura de los profetas revolucionarios.

Lo más dramático de este ensayo no son sus ímpetus impugnadores ni su afán militante, ni siquiera sus errores si se mantuvieran aislados en un conjunto polémico, sino la vocación de erigir cualquier expediente en argumento para defenestrar a los adversarios, sin vacilar ante el sofisma ni la manipulación. El pesimismo mayor que deja *Calibán* es haber regresado a la figura instalada por el colonizador —incluso invirtiendo su signo, en vez de optar por expulsarla o reemplazarla—, establecer como "escándalo" lo que no ingresa en su campo de posibilidades, trazar una serie injustificada en la cual la intolerancia final de Sarmiento, los temas preferidos de Borges y las alternativas de la "*mafia* mexicana" en Carlos Fuentes, son eslabones de una misma cadena y, adicionalmente, solazarse en alusiones homofóbicas complacientes con la intolerancia de la dirigencia cubana, como si hiciera falta el guiño interno hacia la cofradía en la burla del "mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy" (70).

El ensayo latinoamericano de este recorrido no se aniquila con *Calibán* pero se enfrasca en una versión disonante. No ya la de la una ironía refinada, sino la de la risa grotesca que, en vez de filiar a las costumbres calibanescas, hay que anotar a cuenta de la impermeabilidad al humor que rezuma el doctrinarismo. A los ensayos que combinaban hábilmente el "espíritu de fineza" con el de "geometría", el ansia más vengativa que polémica del *Calibán* los desestabiliza como esfuerzos de comprensión y propuestas de diálogo, para clausurar la serie histórica en una pretensión de ejemplo moral y modelo de ejecución. Hubiera sido más sencillo resistirse por igual a la simbología de Ariel y Calibán, renunciar a la prosapia shakespeareana y postular una nueva figura que permitiera reeditar el género en sus mejores manifestaciones. Ojalá podamos encontrarla.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Arciniegas, Germán, *El estudiante de la mesa redonda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

Barthes, Roland, "Escribir la lectura", *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

Buarque de Holanda, Sérgio, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008 [1936].

Candido, Antonio, "El significado de *Raízes do Brasil*", en Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008 [1967], pp. 9-20.

Darío, Rubén, "El triunfo de Calibán", Buenos Aires, *El Tiempo*, 20 de mayo, 1898.

Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, La Habana, Fondo Cultural del ALBA, 2006 [1971].

Foucault, Michel, *Obras esenciales 1*, Barcelona, Paidós, 1999.

Freyre, Gilberto, *Casa Grande & Senzala*, Río de Janeiro, José Olympio, 1966 [1937].

Grüner, Eduardo, *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Buenos Aires, Ediciones Godot (Colección Crítica), 2013.

Henríquez Ureña, Pedro, *Ensayos*, Edición crítica coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Sudamericana-Colección Archivos, 2000.

_____, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 [1949].

_____, *Obra crítica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Kohan, Néstor, *Deodoro Roca, el hereje*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

Lukács, György, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1969.

Mariátegui, José Carlos, *Obras*, Tomo 1 (selección de Francisco Baeza), La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Ortega, Julio, *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Tecnológico de Monterrey, 2010.

Paris, Robert, *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*, México, Cuadernos de Pasado y Presente, n° 92, 1981.

Picón Salas, Mariano, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Portantiero, Juan Carlos, *Estudiantes y política en América Latina 1918-1938. El proceso de la Reforma Universitaria*, México, Siglo XXI, 1978.

Real de Azúa, Carlos, "Modernismo e ideologías", Separata de *Punto de Vista*, Año X, n° 28, 1986.

Ribeiro, Darcy, Prólogo a Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX-XLI.

Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n° 3, 1976.

Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Edición corregida y aumentada, Buenos Aires, Una ventana, 2009.

Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, México, Era, 1964.

Schwarz, Roberto, "As idéias fora de lugar", *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 2000 [1977], pp. 9-31.

Zuleta Álvarez, Enrique, *Pedro Henríquez Ureña y su tiempo*, Buenos Aires, Catálogos, 1997.

CRÍTICA HISTÓRICA (Y FRAGMENTARIA) EN LOS ENSAYOS DE MARTÍN CERDA

*Clara María Parra Triana**

* Doctora en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción.
Profesora Asistente de la misma casa de estudios.

Propongo en este documento probar una lectura sobre la visión de la historia presente en los ensayos de Martín Cerda (1931-1990), la cual se puede vislumbrar a partir de la compleja red de construcciones metafóricas presentes en su escritura fragmentaria, y del particular diálogo que sostiene su ensayismo con otras escrituras que han fundamentado una visión crítica de la historia occidental. En suma, pretendo ensayar una comprensión de la escritura cerdiana como una crítica de la modernidad, y observar su relación con la tradición occidental que desemboca en el análisis del proceso mismo de la escritura.

El ensayo de Martín Cerda comenzó de manera temprana un proceso de cuestionamiento ante las promesas de la modernidad occidental, que se tradujo en una forma de escepticismo ante las ofertas del mejoramiento futuro basado en las empresas sociales, inspiradas en la nostalgia de un pasado idealizado o en una creencia deslumbrada por la colectivización de los idearios sin programa humano individual. La escritura de Cerda se posicionó críticamente ante la promesa del progreso, descreyendo de las grandes banderas utopistas, y reinstalando un individualismo desesperanzado, cuya atención estuvo orientada hacia la formulación de una hermenéutica humanista, que develara los modos a través de los cuales la sociedad moderna occidental ha establecido discursos de confianza en los poderes y escamoteos de la razón.

Un caso cercano

En una de sus más memorables ficciones, Álvaro Mutis nos presenta la singular personalidad de Alar el Ilirio, estratega militar del gran Imperio cristiano de Constantinopla, a quien se le niega la canonización como mártir por haberse descubierto en él una veta más nihilista que creyente[1]. Con una serena inteligencia, el Ilirio prefería la compañía de Horacio, Virgilio y Catulo, antes que la presencia de una mujer o la cercanía de los grandes jefes del Imperio, con quienes, por herencia paterna, tenía tratos personales. Sus habilidades militares se traducían mejor en el trato humano y cordial con los soldados, que en su arrojo en el campo de batalla. El escepticismo lo acompañaba frente a las victorias, tanto como la tranquilidad en las derrotas. Su pensamiento, labrado en el silencio y en la reflexión, manifestaba siempre una creencia en su función pública como estratega, que de antemano albergaba un descreimiento frente a los resultados de cualquier

1 Álvaro Mutis, "La muerte del estratega", *El último rostro*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 11-35.

empresa colectiva, fuera esta militar, religiosa o fraternal. Su cotidiana relación con la muerte le previno frente a la absurda esperanza de trascendencia; para Alar el Ilirio, el hombre era una pequeña suma de casualidades que lo harían mantenerse en pie y, frente a lo cual, más le valdría permanecer con una escéptica sonrisa en el rostro que contuviera la impasibilidad ante el tormento o la excitación.

Alar el Ilirio es, dentro de la narrativa de Álvaro Mutis, uno de los personajes que mejor encarna el conflicto del hombre que se ha desencantado ante los engaños de la razón occidental: sus sistemas de valores, sus instituciones, sus modos de relación social, sus arrogantes construcciones ideológicas, entre otros. La respuesta del Ilirio es la individuación de las acciones, más que la creencia en las grandes causas. Su envite es, hasta el último momento, la consolidación de nexos intersubjetivos logrados mediante actos absolutamente individuales, como la experiencia amorosa. De modo que en el estratega mutisiano se puede apreciar el desencanto ante la altivez razonante y la reacción experiencial-vital como resistencia. En este sentido, la subjetividad de Alar el Ilirio se presenta como una figura de crítica a la modernización razonante y al enmascaramiento de sus fracasos.

Los ensayos de Martín Cerda comparten con la escritura mutisiana la orientación al desencanto. Esta disposición axiológica se hace legible en el sistema construido a partir de la fragmentación ensayística que realiza Cerda, sustentada en dos de sus principales metáforas: la máscara y el escombro. De allí el vínculo que encuentro entre el sujeto ensayístico de Cerda y la respuesta de Alar el Ilirio ante la mundanización y trivialización de las empresas modernas. Los dos, tanto Alar como el sujeto del ensayo cerdiano, se encuentran en el esquema de valores que forjó la modernidad: la confianza en los procedimientos de la razón, la adopción de la crítica como experiencia lúcida de su contemporaneidad, y el escepticismo ante los grandes triunfos colectivos. Ambos ejercen la crítica a la modernidad y a sus máscaras desde dentro de estas; son sujetos modernos que debaten con las herramientas que les legó la razón, sobre aquella razón moderna que ha sido capaz de forjar grandes monumentos y, de manera alterna, su ruina. El testimonio de esta última es la que les permite mantener su posición altiva frente a los engaños de la razón, y conservar la posición combativa que se mezcla perfectamente con una taciturna afición por la experiencia vital.

El desencanto no significa renuncia a la vida. Es una actitud crítica que rehúsa el autoengaño; en ella percibimos la curiosidad del hombre que aspira al conocimiento de sí y su constante cuestionamiento sobre el devenir. Pero este cuestionamiento no se traduce en una ansiedad de futuro: el desencantado reafirma el presente, pues este se le ofrece a manera de plataforma visionaria, que es al mismo tiempo efímero y cambiante. El tiempo presente es, para el desencantado, un resultado parcial y fragmentado de un gran proceso armado a partir de vestigios, no de resultados absolutos e incuestionables o de monumentos gloriosos. La for-

ma del fragmento es la forma del presente: parte arrancada de la aspiración de totalidad en la que los pueblos han fundamentado su historia a manera de doctrina.

El fragmento, a diferencia del escombro, posee un aspecto de voluntad. Fragmentar, nos recuerda Christian Godin[2], es una respuesta romántica, pues en esta acción se manifiesta la escisión del sujeto que elige una pieza de espacio y de tiempo para resistir la eternidad; como experiencia vital, el fragmento manifiesta el sentimiento catastrófico de la pérdida de la totalidad y, al mismo tiempo, de su rememoración: "El fragmento presente vale sinecdóticamente por el todo ausente —y por un todo inimaginable"[3].

Al referirme al desencantado me veo llevada a equipararlo a la figura del ensayista, en la versión que de él nos ofrece Martín Cerda. El ensayista sobrevive y se mantiene gracias al efecto de sus preguntas, no así al de sus respuestas; su deseo de ir tras estas, le hace aguardar a la próxima lectura, a la siguiente asociación de signos, a la cercana ocasión para cuestionar el presente echando mano de los referentes inmediatos, que lo acercarán, una vez más, a las grandes cuestiones de la vida. La interpretación es, para el ensayista, el rodeo inacabado —siempre pendiente— de los asuntos inminentes que lo enfrentan a aquello que llamamos humanidad.

Quizá sea este uno de los motivos que llevó a Martín Cerda a tener como referente la lectura del joven Georg Lukács, pues sus textos le mostraron que cualquier ejercicio interpretativo, por más pequeño y parcial que fuera, habría de cuestionar el sentido último de la vida, a manera de rodeo o asedio constante:

> El hecho que durante años haya dedicado la mayor parte de mis horas a la crítica literaria no autoriza, en modo alguno, a suponer que toda mi vida sea una apacible sopa de letras, sino, más bien, a suponer todo lo contrario. Para esquivar todo malentendido al respecto, puedo decir que siempre he buscado en los libros una respuesta coherente a las preguntas que el oficio diario de la vida me ha forzado a formularme. Este hecho se acusa en la selección de los autores sobre los que he escrito, hablado o conversado más insistentemente durante los últimos diez años. La mayor parte de ellos podría ser seriada dentro, justamente, de la perspectiva del nihilismo[4].

2 Chistian Godin, "El fragmento", traducción de Ninoska Vera D., *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, Nibaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera Pardo (editores), Santiago, Chancacazo Publicaciones, 2014, pp. 269-284.

3 Ibíd., p. 282.

4 Martín Cerda, *Escombros. Apuntes sobre literatura y otros asuntos*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2008, p. 58.

En este sentido podríamos añadir que el sujeto cerdiano habita en la ironía lukacsiana del cuestionamiento último sin la respuesta absoluta[5]. Por eso el deseo de seguir buscando sin tregua. Como Alar el Ilirio, el sujeto cerdiano no agota sus fuerzas en el primer asalto, este aguarda tras el fragmento, en el deseo de perpetuar la pregunta inconclusa. Este ensayismo cree más en el apartado que en la obra completa y acabada, pues la fragmentación es el elogio de la duda, es la duda en sí misma, su incapacidad de complemento. Las formas de la nota, el pensamiento breve, el comentario que aspira a continuar, se solazan en la tarea pendiente: "Siempre habrá algo que decir", dirá el sujeto del ensayismo, quien admite —con una apenas dibujada sonrisa— que el avance siempre estará postergado:

> El destino de todas las ilusiones es, sin embargo, siempre el mismo: el desencanto. Una sociología del pesimismo contemporáneo mostraría, sin duda alguna, que una de sus fuentes ocultas es la nostalgia de un tiempo histórico en el que las acciones de los hombres respondían, por encima de sus oposiciones, a la esperanza de poder llegar a domeñar el lomo incierto del futuro[6].

Como intérprete, el sujeto del ensayo cerdiano aprovecha cada entrada en sus objetos de trabajo para convertirlos en ocasión de la pregunta por la alteridad. Es la búsqueda del otro lo que anima el movimiento de este ensayo —tal como para Alar fuera el encuentro y unión con Ana la Cretense—, de modo que el "otro" no será de ninguna manera un *telos,* sino más bien un *pathos* que le permite continuar su ejercicio y para quien, en última instancia, todo lo dicho y pensado tendrá sentido. El camino del intérprete es la búsqueda de interlocución, porque su afán es principalmente comunicativo. Así nos lo indican las teorías menos estructuralistas del ensayo, aquellas que han reparado en la ontología de la alteridad que supone el ejercicio de ensayar para establecer un

5 En el libro que recoge los documentos que quedaron del incendio en el que Martín Cerda perdió buena parte de su biblioteca y de sus trabajos de escritura, los editores enfatizan en la cercanía que el ensayista chileno manifestó con las propuestas de G. Lukács; de este modo leemos: "Cerda concordaba con Georg Lukács en que lo que caracterizaba al ensayista, lo que en definitiva lo distinguía del novelista, del poeta u otro tipo de escritor, era la 'vivencia de las formas', era este su particular destino, ya que el objeto del ensayista es una materia ya dotada de forma, la cual él debe suspender, otorgarle un tratamiento desgarrado y discontinuo, para acabar situándola disidentemente al margen de lo sistemático y lo metódico", Martín Cerda, *Precisiones*, Hugo Herrera Pardo, Gonzalo Geraldo Peláez, Sergio Pérez Ojeda (Editores), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Colección Dársena, 2014, p. 14.

6 Cerda, 2008, p. 93.

diálogo en el que los convocados funcionan como pequeñas partes (fragmentos) cooperativas con el sentido.

Hay, sin duda, en el ensayo de Martín Cerda un trato cercano con el tema de la muerte que se halla en los trabajos de pensadores y novelistas con quienes dialoga en sus páginas más elocuentes. Considero que al encontrarse en su ensayo una tematización de la muerte, en lugar de su problematización, el procedimiento de representación que lleva a cabo su escritura invierte los valores hacia la apuesta por la vida y por lo que esta ofrece en tanto posibilidad de acción. Esta inversión del tema de la muerte constituye uno de los tantos ejes críticos de la escritura cerdiana, toda vez que esta encara al sujeto del ensayismo con las falsas soluciones que el hombre inventa para mantener su credulidad, su fe en los proyectos. El contrapunto existente en la prosa de Cerda entre el cuestionamiento a la doctrina de Hitler (el Leviatán) y el descreimiento en los grandes proyectos revolucionarios (el inglés, el francés y el ruso), por ejemplo, nos indica que al instalarse en el terreno del desencanto frente a la historia de occidente, al mismo tiempo postula la crítica a dos modos o "estructuras mentales" contemporáneas: la utopía y la nostalgia señorial. Considero que en estos dos planteamientos, pero sobre todo en el segundo, es en donde se percibe más claramente la influencia lukacsiana en el pensamiento de Martín Cerda. Este se ve impelido a elevar a categoría de visión de mundo esta reacción inauténtica de su contemporaneidad, que queda apenas esbozada como uno de sus tantos proyectos malogrados por el paso del tiempo o las inclemencias de su trashumancia.

Veamos el detalle. El rechazo a la utopía y a sus proyecciones colectivas (las grandes revoluciones sociales), delata en Cerda el temor ante la pérdida del sentido de lo humano:

> En las tres revoluciones señaladas, se puede reconocer, sin grandes dificultades, el momento en el que el utopismo revolucionario se trueca en carnicería. En el que la esperanza puesta en el advenimiento del hombre nuevo es desplazada por el terror de la certeza del *homo homini lupus*.
>
> [...]
>
> Quienes, por haberlo leído con alguna atención, preferimos no abrigar nuestra cabeza a la sombra de Tomás Moro, sino, más bien, clavar la vista en la historia, sabemos que cada vez que se llama, destempladamente, a defender la revolución es siempre la primera señal de que el grupo más fanático está a punto de sustituir a los soñadores. Que los grandes principios que habrían de salvar a la humanidad comenzarán, en realidad, a perder a los hombres[7].

7 Ibíd., p. 240.

El fragmento citado nos clarifica en algo la postura de Cerda ante la utopía: el problema es su ideologización. Al convertirse en un aparato de convocatoria colectiva, la utopía —y la moda que este advierte en su validación científica—, pierde su calidad de motor en los procesos sociales, para convertirse en arma de destrucción masiva. El utopismo vale para el pensamiento cerdiano, en la medida en que se formula desde un cuestionamiento intelectual, preocupado por el destino de los pueblos y su voluntad de reinventarse nuevos modos de habitar el espacio-tiempo efímero que le ha sido entregado al hombre como única posibilidad.

La crítica a la nostalgia señorial —reitero, con marcado sentido lukacsiano—, denuncia la actitud escapista, que siendo cercana al romanticismo (en tanto evasión al presente) va en sentido contrario al utopismo (en tanto proyección incontenida hacia el futuro): "Análoga en el sentido de que el señor nostálgico niega, al igual que el soñador utópico, todo valor al mundo presente, pero opuesta en el sentido de la negación de cada uno de ellos está, en rigor, fundada en una visión de mundo contrapuesta a la otra"[8]. La "sobrecarga de nostalgia" —propia del pensamiento de derecha—, indicará Cerda, se comporta como un escape del peso de la vida. El valor del presente se esfuma en los suspiros del nostálgico, tal como pierde sustancia la discusión que carece de argumentos.

Esta nostalgia señorial —advierte Cerda— posee además una forma de escritura en la que resalta principalmente la imitación antes que la ruptura. La imitación de una supuesta perfección, de un pretendido equilibro, acrecienta su superficialidad. La escritura señorial —indica en un fragmento homónimo— pertenece a un sistema caballeresco, cuando los caballeros ya se han extinguido:

> El amor al pasado del *nostálgico* es, en rigor, la máscara de una fijación neurótica, y ésta a la vez, el síntoma de un temor u horror al curso cambiante de la historia que le toca vivir como presente. Es el amor *pervertido* al tiempo momificado, mitificado y mistificado de todo aquel que, en último trámite, odia y teme al tiempo en que realmente vive[9]. (Énfasis en el original).

Nostalgia señorial y utopismo, dos frentes ante los cuales resiste la prosa fragmentaria de Cerda, la que, a pesar de su tenaz desencanto, va en procura de la libertad, único patrimonio íntimo del hombre cuando todo lo demás le ha sido

8 Ibíd., p. 243.

9 Martín Cerda, *La palabra quebrada (ensayo sobre el ensayo) /Escritorio*, Santiago, Tajamar Editores, 2005, p. 192.

arrebatado, tal como el estratega, quien al entregarse a la muerte, ve revelado ante sí el misterio del paso por la tierra:

> Una gozosa confirmación le vino de repente. En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la especiosa red de las religiones, la débil y perecedera fe del hombre en las potencias que le son ajenas o que él inventa, el torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griegos y romanos para conducir el Estado le pareció un juego de niños. [...] Un último flechazo lo clavó en la tierra atravesándole el corazón. Para entonces, ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño ilusorio del vacío de la muerte[10].

Lecciones de Historia/historia

Una buena parte del ensayo de Martín Cerda repara en la literatura y el pensamiento del siglo XIX, como antesala de lo que será la pérdida del sentido histórico del hombre del siglo XX. El siglo XIX europeo le muestra a este sujeto reflexivo de su ensayo que el único lugar que podrá habitar de ahora en adelante será una casa en ruinas: "El hombre del siglo XX —nos dice Cerda— ha ido habituándose a vivir con ese sentimiento de constante crisis, igual como el mutilado aprende a vivir con la sombra del miembro perdido"[11].

La cercanía ética del sujeto del ensayo cerdiano con el sujeto del ensayo benjaminiano es, en este sentido, muy legible. Hay en los dos una visión de la historia como catástrofe irreversible, como error humano inexpugnable que contradice todas las empresas optimistas y las salidas falsas de pseudofelicidad construida por la confianza en el progreso. Recordemos, por ejemplo, la lectura alegórica que Walter Benjamin propone sobre el cuadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), para fundamentar lo que el pensador judeo-alemán señala como la vocación de desastre sobre la que se halla cimentada la historia occidental:

10 Mutis, p. 35.
11 Cerda, 2005, p. 186.

> Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* parece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad[12].

El ángel aterrorizado ante las ruinas del pasado es al mismo tiempo agredido en su "ser-ángel" (las alas) por un futuro poco promisorio. Este nuevo ángel se ha caído sin posibilidad de renovar su elevación. La visión benjaminiana de la historia opone en contrapunto el doble sistema de significación de lo alto y lo bajo, del cielo y la tierra, del ángel y su caída, de la idealización de los proyectos y sus fatídicos resultados materiales. El hombre, en este sentido, queda suspendido —atrapado— desde los pies a la cabeza (su capacidad de acción y su capacidad de reflexión) en la apoteosis del movimiento descontrolado del progreso. Progresamos, ¿hacia dónde? nos pregunta el ángel de la historia de Benjamin, y nos responde que somos arrastrados cíclicamente hacia los destrozos de los que provenimos.

El desencantado experimenta el avance del mundo hacia su autoaniquilación, habiéndose comportado el hombre como una hábil máquina capaz de acelerar el proceso de destrucción, razón por la cual las ruinas, los vestigios, los escombros, son más legibles para él que las invenciones totalizantes:

> Los hombres del siglo XX hemos aprendido, entre otras duras lecciones, que no solo nuestra supuesta naturaleza no es autosuficiente, sino que, en rigor, carecemos de ella. En cuanto al progreso, ¿qué decir? La historia reciente nos ha señalado con su trágica carga de experiencias, que los caminos hacia el "absoluto" solo conducen a la más desnuda soledad, cuando no a la más desoladora muerte[13].

12 Walter Benjamin, "Sobre el concepto de Historia", *Obras*, Libro I/ vol., Madrid, Abada Editores, 2006, p. 310.

13 Cerda, 2008, p. 107.

Por eso *La palabra quebrada* además de ser el título de su obra más leída y reconocida por nosotros es la metáfora poética del ensayo de Cerda[14]. El discurso de la historia de occidente es el de su decadencia (en directa lectura de Spengler), es la palabra resquebrada que, como vestigio, nos deja la interpretación a manera de único patrimonio posible. El reino del ensayista es el de la interpretación: reconstrucción a partir del fragmento, ninguna otra tarea le ha sido legada.

El proyecto de la forma fragmentaria en Cerda, lo lleva a realizar un análisis crítico de la historia de occidente por los costados: no hay una pretensión en estos textos de plantear una tesis y rastrearla hasta sus últimas consecuencias, como podría exigírsele a una obra que se posicione abiertamente en la disciplina histórica, sino que sus recursos son la lectura y la literatura; su escrutinio es tanto ético como estético, por lo que sería un contrasentido, para la lectura actual de Cerda, pedirle edificios construidos, proyecciones al futuro, anticipaciones o soluciones.

Parto por considerar que hay en esta escritura la negativa frente a la obra acabada que extrema las posibilidades del pequeño apartado, ya que Cerda, además, demuestra su confianza en el conato de la escritura: "Saber mirar lo mínimo, como supo Benjamin, es un imperativo, porque —conforme lo indica Ortega— 'para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande' "[15].

La escritura fragmentaria, entonces, obedece al cuestionamiento de la historia y a lo que va quedando de ella, pues lo que hay de humanidad en el mundo es lo que la historia ha construido con pequeños pedazos, mínimos rezagos de lo que de ella se resiste a desaparecer "...el polvo, lo más viejo del mundo", lo dice Alfonso Reyes en su "Palinodia del polvo", breve ensayo que, en la misma línea de la escritura cerdiana y benjaminiana, interroga el paso del tiempo, y la insolencia con la que este va demoliendo las arrogantes construcciones del hombre: la "venganza del polvo":

> ¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos! Y cuando las montañas de andesita se vengan abajo, en el derrumbe paulatino del circo que nos guarece y ampara, veréis cómo, sorbido en el negro embudo giratorio, tromba de basura, nuestro valle mismo desaparece. Cansado el desierto de la injuria de las ciudades; cansado de la planta humana, que urbaniza por donde pasa, apretado el polvo contra el suelo; cansado de esperar por siglos de siglos, he aquí: arroja contra las graciosas flores de piedra,

14 Nos referimos, por supuesto, a *La palabra quebrada, ensayo sobre el ensayo*, cuya primera edición data de 1982 y fue publicada en Valparaíso por Ediciones Universitarias de Valparaíso.

15 Ibíd., p. 261.

> contra las moradas y las calles, contra los jardines y las torres, las nefastas caballerías de Atila, la ligera tropa salvaje de grises y amarillas pezuñas. Venganza y venganza del polvo. Planeta condenado al desierto, la onda musulmana de la tolvanera se apercibe a barrer tus rastros[16].

Pero el polvo en Reyes, al igual que el escombro en Cerda, no es solo un agente vengativo, es la fuerza máxima del tiempo, base de todo origen. Constituye una fuerza celosa porque posee sus propias reglas. Allí en donde nada queda, permanecen las ruinas y estas hablan, pues pretenden ser también respuesta: "En el polvo se nace, en él se muere. El polvo es el alfa y el omega. ¿Y si fuera el verdadero dios? Acaso el polvo sea el tiempo mismo, sustentáculo de la conciencia. Acaso el corpúsculo material se confunde con el instante"[17].

Poder fragmentar la escritura al nivel de evidenciar su proceso de construcción es la elección estética de Cerda. Optar por el fragmento es al mismo tiempo la elección de continuidad del pensamiento y la interrogación. La historia en este punto no sería un edificio acabado, sino la esperanza de continuar, de reescribir, y este último ejercicio equivaldría a la opción por continuar interrogando a esas cuestiones últimas de la vida.

El envés de la escritura: la máscara y el escombro

Anuncié inicialmente que la posición crítica que asume el sujeto ensayístico cerdiano ante la historia se encuentra concretizada en dos metáforas: la máscara y el escombro. Estas dos no se constituyen a la manera de la metáfora-concepto, sino que persiguen la concreción axiológico-poética en la experiencia moderna del sujeto crítico analizado desde el proceso mismo de la escritura. Esta última, en tanto tachadura o borroneo, ensaya diversos enmascaramientos del yo; esa es la tesis central del texto de Cerda *Escritorio*, en el que las metáforas de la máscara y del escombro se juntan cooperativamente para componer una de las preocupaciones centrales de los textos cerdianos: la pregunta por una historia íntima de los intelectuales, que partiera de la mirada introspectiva al escritor, de sus procesos de escritura y de enfrentamiento del yo, sus modos de enmascararlo o

16 Alfonso Reyes, "Palinodia del polvo", *Obras completas*, Vol. XXI, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 61.

17 Ibíd., p. 62.

evidenciarlo, los destrozos que componen el discurso intelectual pensado diacrónicamente, la incapacidad de totalidad asociada a la idea de obra, etcétera.

Las dos metáforas se sostienen sobre una reflexión sociológica que el sujeto del ensayismo describe como experiencias de lectura: la máscara es el enigma del hombre moderno que se disfraza ante sus propias aspiraciones, razón por la cual deviene cuestionamiento incluso para sí mismo. La máscara es monstruosa y ridícula; muestra una apariencia que mayoritariamente desdice lo que hay debajo: encubrimiento y enigma, burla soez y puesta en escena, el hombre moderno construye máscaras como si fueran juego, como un arma de defensa que pronto se vuelve amenazante para el que la porta: "ninguna sociedad moderna puede, sin embargo, invocar, conmemorar o asumir la totalidad de su pasado sin hacerse cargo, a la vez, de las oposiciones o contradicciones que se empeña a diario en disfrazar u ocultar"[18].

La máscara y el escombro los podemos leer como dos metáforas de la intimidad del intelectual moderno; el narrador de "La muerte del estratega" describe así el espacio íntimo que habitaba Alar:

> En su tienda de campaña le acompañaban siempre algunos libros, Horacio infaliblemente, la máscara funeral cretense, obsequio de su hermano, y una estatuilla de Hermes Trimegisto...
>
> [...]
>
> Tal como había llegado, partía sin decir a dónde iba. De su gusto por las ruinas y de su interés por las bellas artes le quedaban algunos vestigios que salían a relucir cuando se trataba de escoger el adorno de un puente, la decoración de una fachada de una fortaleza o de rescatar tesoros de la antigua Grecia que habían caído en el poder de los musulmanes. Más de una vez prefirió rescatar el torso de una Venus mutilada o la cabeza de una medusa, a las reliquias del santo patriarca de la Iglesia de Oriente[19].

La máscara como aliada y compañera en las solitarias noches de lectura de la campaña militar del Ilirio; el vestigio como pieza de colección, para la imaginación y el goce de la ilusión de totalidad, de absoluto, fetiche seleccionado de entre los destrozos; máscara y escombro son para el estratega efectos personales íntimos que constituyen su subjetividad: para no perder la perspectiva de su des-

18 Cerda, 2008, p. 18.
19 Mutis, pp. 21-23.

tino mortal, la máscara funeraria funciona como recordatorio; para abrazar el presente vital las piezas quebradas pertenecientes a otros cuerpos le recuerdan la fragilidad y la latencia del día.

El arte de la máscara se instala en la obra de Cerda como la poética de la escritura. Esta muestra y oculta ampliando el espectro de la interpretación infinitesimal. Cada detalle de la máscara-escritura es un universo que se abre y que al mismo tiempo oculta otro. Goce de la interpretación, regodeo circular del *agon* creativo del yo. El privilegio que Cerda le otorga a la intersubjetividad como apuesta ética, halla en el enmascaramiento su metáfora plena. Enmascararse es enfrentarse a la propia subjetividad reinventada mediante la escritura:

> Siempre que un escritor intenta reconocerse en esa papelería dispersa e incierta que, sin orden visible, va acumulándose sobre su escritorio, encuentra una sucesión de máscaras. Algunas escogidas por él y otras —quizás la mayor parte— impuestas por la sociedad en que vive. El joven Flaubert decía que escribía solo para conocerse, pero años más tarde, escritor ya reconocido, se representaba como un *hombre-pluma*, es decir, como un trabajador esclavizado por su herramienta de trabajo[20]. (Énfasis en el original).

El proyecto de historia intelectual que nos plantea Cerda en sus páginas de *Escritorio* se encuentra en el debate sobre la figura del autor, en lo que en directa lectura de Barthes sería la ficción social de la autoría o enmascaramiento del yo, de la profesionalización del escritor como un sujeto deseante de su oficio, pero sometido por el mismo. Y dicho sometimiento se traduce en la fragmentación o escisión que el sujeto de la escritura experimenta desde el momento mismo de elegir un modo de expresión —una forma—, de pensarse como un sujeto "público", de ocultar su posición ideológica, de responder a su tradición y/o construirla; porque como bien lo reitera Cerda, lo que el lector aprecia del escritor —autor— es solo un fragmento, un pequeño despojo de lo que la historia le ha permitido mostrar.

El escombro, por su parte, procedería a desenmascarar lo que la totalidad pretende ocultar. Es el modo de visualizar las entrañas, lo que no se percibe a simple vista. Si la máscara es la apariencia de totalidad, el escombro es su contraparte; este permite reconstruir la historia siempre desde una perspectiva propia, el escombro anuncia un dictamen, una sentencia que aspiró en algún momento a ser dogma: "Los escombros, —apunta Cerda— no son sino el resultado visible de un

20 Cerda, 2005, p. 172.

proceso histórico, cuyos orígenes, sin embargo, es preciso rastrearlos en los estratos más profundos de una sociedad"[21].

De las escrituras fragmentadas, escindidas, saldría, según Cerda, una historia de las modalidades de existencia del intelectual que desde el siglo XIX hasta nuestros días ha pretendido responder, desde la adopción del oficio de escritor, al juego de fuerzas que desde su mesa de trabajo vislumbra.

21 Ibíd., p. 147.

MODULACIONES DEL ENSAYISMO

Contra-posiciones en tres textos tempranos de Ángel Rama sobre José Martí

*Hugo Herrera Pardo**

* Doctor en Literatura. Profesor asociado del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

"Tal vez el comentario no es sino un poco de nieve
que hace vibrar la campana".

Maurice Blanchot

I. Durante el año 2015 la Biblioteca Ayacucho publicó, en su colección Claves de América, cuatro conocidos ensayos de Ángel Rama sobre la poesía martiana, en un volumen titulado *Martí: modernidad y latinoamericanismo*. Seleccionados por Julio Ramos y María Fernanda Pampín y prologados por esta última investigadora, los cuatro célebres ensayos aludidos son: "La dialéctica de la modernidad en José Martí" (1974), aparecido originalmente en *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí*[1]; "Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de los Versos sencillos)" (1980), aparecido por vez primera en la *Revista Iberoamericana* (números 112-113)[2]; "Martí, poeta visionario" (1982), publicado en los números 428-429 de la revista *Ínsula* y contenido al año siguiente como apertura en el ensayo que cierra el volumen "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud. Respuestas al internacionalismo modernizador", publicado en el número XXXII de *Nueva Revista de Filología Hispánica*, durante el año 1983, mismo año de fallecimiento del crítico uruguayo. No erra María Fernanda Pampín al indicar, en las primeras páginas de su estudio introductorio, que aquellos cuatro ensayos pueden considerarse un *corpus* cerrado. En efecto, tanto por su objeto de estudio como por el campo de significación que los sostiene y el campo de problemas que los cruza, estos ensayos pueden considerarse una serie, de modo similar a otros conjuntos dentro del *corpus* global ramiano, como por ejemplo el constituido por los textos que integran el volumen *Los dictadores latinoamericanos*, o sus textos sobre exilio o su serie autobiográfica, entre tantas otras. No obstante, lo referente a la serie poética martiana cabría precisarlo, mencionando que, aunque constituyen un conjunto particular, estos trabajos no son los únicos dedicados a la poesía de José Martí dentro de la amplísima bibliografía que el ensayista uruguayo comenzó a elaborar desde fines de la década de los cuarenta.

Las siguientes notas pretenden hacer una lectura en contrapunto entre estos cuatro trabajos mayores de Rama (y de la crítica latinoamericana en general) sobre Martí y

1 Cabe mencionar que el seminario del cual se desprende la publicación se había realizado en la Universidad de Puerto Rico tres años antes, en febrero de 1971.

2 El año anterior a ser publicado por primera vez, este ensayo fue leído como conferencia en dos oportunidades. Primero en la University of Pennsylvania (18 de septiembre de 1979) y en la Princeton University (28 de noviembre de 1979). Con posterioridad, aparecería incluido en el libro de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad* (Buenos Aires, Hachette, 1982).

tres textos tempranos suyos que también analizan la poesía del escritor cubano, publicados por el autor de *La ciudad letrada* en dos revistas culturales montevideanas durante el año 1953. Estos tres trabajos tempranos son: "Luz y sombra en la poesía de Martí", "Análisis de 'La niña de Guatemala'", ambos aparecidos en los números 30-31 de la revista *Asir* (marzo-abril de 1953)[3] y "Martí, poeta visionario", publicado en los números 1-2 de la segunda época de *Entregas de La Licorne*[4] (noviembre de 1953). Publicados treinta años antes que el último de los trabajos compilados por Ramos y Pampín, Ángel Rama contaba a la fecha con 27 años y ya había comenzado a acumular labores y compromisos que caracterizarían su frenético activismo cultural. Por aquellos años se desempeñaba como profesor en tres liceos (Francés, Nº 1 y Nº 9), trabajaba como Profesor-Investigador y Director Técnico de la Biblioteca Artigas, desde 1949 había comenzado a trabajar en la Biblioteca Nacional de Montevideo, de la que posteriormente llegará a ser Jefe del Departamento de Adquisiciones y ya había fundado, junto a Carlos Maggi, el primero de sus emprendimientos editoriales, las Ediciones Fábula. En estas publicó en 1951 sus dos primeros libros, la novela *¡Oh, sombra puritana!* y el ensayo *La aventura intelectual de Figari.*

No debe extrañar que María Fernanda Pampín no aluda en su estudio introductorio a estos tres ensayos tempranos de Rama sobre Martí, ya que ni siquiera el

3 La revista *Asir* fue fundada en 1947, casi en paralelo a otras publicaciones culturales periódicas como *Escritura, Marginalia, Número* o *Clinamen* (fundada por Rama y otros estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, entre ellos Ida Vitale, su primera esposa), todas ellas revistas levantadas por lo que más tarde el mismo Rama denominará "La Generación crítica". En el volumen 30-31 de la revista, Rama no solo publica los dos ensayos referidos, sino que también aparece a cargo de una selección poética martiana, en la cual incluye los poemas "Sueño despierto", "Sobre mi hombro", "Valle lozano", los tres de *Ismaelillo*, las composiciones V, IX, X, XXVII, XXVIII, XXXIX y XLV de *Versos sencillos*, "Hierro" y "Pollice verso (Memoria de presidio)" de *Versos libres*, y "Dos patrias" de *Flores del destierro*. Esta breve antología junto a los dos ensayos fueron las únicas colaboraciones de Ángel Rama en *Asir*. No obstante, cabe mencionar que el intelectual uruguayo le dedicará una nota al número 11 de la revista en el número 501 del semanario *Marcha* (28 de octubre de 1949), el cual —no está de más señalarlo—, constituye la segunda colaboración de Ángel Rama en la trascendental publicación, de la que más tarde se convertirá en director literario por una plazo de una década. La primera había sido una nota sobre Albert Camus una semana antes, en el número anterior a este (*Marcha*, 500, 21 de octubre de 1949).

4 *Entregas de La Licorne* fue una publicación fundada por la poetisa uruguaya Susana Soca. En su primera época la revista fue publicada en Francia (tres números entre 1947 y 1948, bajo el título de *Cahiers de La Licorne/Cuadernos de La Licorne*). Durante los primeros años de su segunda época, en concreto entre 1953 y 1956, Ángel Rama asumió la secretaría de redacción. La revista siguió siendo publicada de forma irregular hasta 1961, dos años después de la muerte de su fundadora. Rama le dedicará una nota necrológica a Susana Soca en el número 944 de *Marcha* (16 de enero de 1959, cinco días después de su fallecimiento). Mientras que a *Entregas de La Licorne* le dedicará una columna en el número 967 del mismo semanario (10 de julio de 1959).

mismo autor de *Transculturación narrativa* los menciona en nota a pie de página alguna en sus ensayos martianos posteriores y mayores. Algo que de entrada resulta singular, dado que, por ejemplo, la repetición del título "Martí, poeta visionario" no solo se produce entre el trabajo publicado en *Entregas de La Licorne* y el aparecido en *Ínsula*, sino que dicha consigna también encabeza uno de los apartados finales del ensayo publicado en 1974. Por cierto, este elemento textual no es el único que habría servido para justificar cierta mención bibliográfica a alguno de los tres ensayos seminales. En un momento de la argumentación de "Indagación de la ideología en la poesía", Rama alude al poema "La niña de Guatemala" para señalar la profundidad de dominio métrico que fue adquiriendo la poesía martiana hacia 1890, pasando por alto mencionar el pormenorizado análisis que le había dedicado a dicho poema tres décadas atrás.

II. ¿Constituyen estos silencios olvidos involuntarios? Parto de la hipótesis de que no. Una puesta en contrapunto entre ambos grupos pone en evidencia que la metodología desplegada por Rama en sus ensayos martianos mayores no solo supera —lo cual es una obviedad— sino que rechaza su acercamiento inicial. Este rechazo mediante omisión guarda cierta congruencia con lo que el mismo Rama en su artículo "Literatura y sociedad"[5] denominó "metodología derivada de los rasgos históricos específicos" latinoamericanos, una de las dos directrices dominantes —la otra corresponde a una "perspectiva culturalista"— que levantadas por una generación que Rama signó como "nacionalista" o de las "clases medias"[6], acabaron consolidando, incluso institucionalmente, la línea tendencial que dominó el programa latinoamericanista durante gran parte del siglo XX, aquella que articula la producción literaria del continente a los rasgos históricos de sus sociedades.

5 Este artículo también apareció publicado bajo otros títulos. Aparece titulado como "Literatura y clase social" en el primer número de la revista *Escritura* (1976) y en el primer tomo de la recopilación *Lectura crítica de la literatura americana* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996). También aparece como "Introducción" a *Los Gauchipolíticos rioplatenses* (Buenos Aires, Calicanto, 1976). Este último dato se presenta de modo más sugerente, ya que nos hace recordar una serie poética latinoamericana a la cual Rama prestó mucha atención, incluso desde el principio de su carrera, la cual precede a la poesía modernista (sobre todo la de Darío y Martí, los autores del periodo a los que Rama prestó mayor atención) y llega a coexistir de modo alternativo con ella. Por tanto, se trata de dos conjuntos poéticos que en la bibliografía ramiana deben leerse de manera enfrentada y complementaria. Por otra parte, el desplazamiento metodológico que trato de argumentar en el presente ensayo ocurre de forma similar entre el primer trabajo publicado por Ángel Rama, "Sobre la composición del gaucho Martín Fierro" (*Clinamen* 2 (1947): 31-45) y su libro mayor sobre la poesía gauchesca, el ya antes mencionado *Los Gauchipolíticos rioplatenses*.

6 Como miembros de esta generación, Ángel Rama señala a Ricardo Rojas (1882-1957), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Alberto Zum Felde (1888-1976), Alfonso Reyes (1889-1959), Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), a los cuales también suma, por su dedicada atención a las literaturas latinoamericanas, al español Federico de Onís (1885-1966).

En este sentido, dicha omisión constituye una toma de conciencia por parte de Ángel Rama con respecto a este desarrollo general, y un ajuste de su lectura, entendiendo que su primera propuesta no convergía metodológicamente con los rasgos históricos específicos de su objeto de estudio. Por tanto, el contraste entre ambos conjuntos de ensayos sobre la poética martiana nos señala una travesía. La cual, por cierto, queda entramada en más de un nivel, no restringiéndose tan solo a la aventura intelectual de Rama como crítico literario y convirtiéndose en intérprete continental, o a la aventura intelectual y poética de Martí enfrentándose a la modernidad y convirtiéndose en un "poeta visionario", dado que esta travesía también intersecta metonímicamente algunas de las modulaciones experimentadas por el latinoamericanismo —y por las formas discursivas que le atañen, en este caso el ensayo— en los treinta años que separan al primero del último de los textos, proyectando, a su vez, líneas de análisis con modulaciones acontecidas hacia finales del siglo XIX, por medio de la experiencia martiana. En último término, también, esta travesía nos produce una interpelación con respecto a los modos de leer, situándonos frente a la práctica de la lectura en tanto estrategia de ubicaciones, de manera similar a lo que se refiere Ricardo Piglia cuando manifiesta que "la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio"[7].

III. Para organizar la trama argumentativa, dispondré la puesta en contrapunto mediante dos confrontaciones que me parecen relevantes. Una a nivel general y otra a nivel de análisis textual. La primera de ellas nos posiciona frente a la "metodología derivada de los rasgos históricos específicos latinoamericanos" y la segunda, si bien nos complementa el punto anterior, nos conduce hacia la "perspectiva culturalista". De este modo, la contraposición más general que justifica el silencio de Rama con respecto a sus primeras tentativas de abordar el *corpus* poético martiano y su búsqueda posterior de un "instrumento de estudio que participe de la naturaleza del objeto de estudio" (la frase es de Spivak), lo encontramos enfrentando "La dialéctica de la modernidad en José Martí" con "Luz y sombra en la poesía de Martí". En este último ensayo, tras repasar los cincos grupos o momentos poéticos martianos convenidos mayormente por la crítica especializada[8], y tras caracterizar los principales temas de tal poesía, Rama propone organizar tal *corpus* a partir de la expresión de dos modos poéticos que atraviesan la obra del cubano e inclusive en ciertos momentos coexisten. Signados por la doble actitud del poeta ante la vida y

7 Piglia, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014, p. 18.

8 Se trata de una organización tradicional, en la cual cada momento coincide por lo general con la publicación de un libro. Es decir, una perspectiva que asume una reificación del libro como figura central del fenómeno literario. De esta manera, los cinco conjuntos señalados por la crítica tradicional y retomados por Ángel Rama en el ensayo son: a) primeros versos (1868-1878); b) *Versos libres* (1978-1882); c) *Ismaelillo* (1881-1882); d) *Flores del destierro* (1882-1890); y e) *Versos sencillos* (1890).

la muerte, ambos modos poéticos son el "canto roto" y el "canto pleno". El primero de ellos, "canto roto" o "hemisferio de sombras", es aquel que se hace presente a partir de una experiencia dolorosa de ruptura, es decir, aquella en donde "la poesía surge del desgarrón sentimental que se produce en el alma del poeta al contacto con una realidad circundante que lo rechaza y una realidad íntima que lo desalienta"[9]. Caracterizado allí por Rama mediante tres rasgos centrales, como lo son el desgarramiento doloroso, lo sombrío y lo visionario, es reconocido por el uruguayo como el polo constante de su poesía, llegando a abarcar tres de los cinco grupos poéticos estipulados (primero, segundo y cuarto). Por su parte, el "canto pleno" o "hemisferio de luz" emerge a partir del *Ismaelillo* y se consolida hacia 1890, siendo singularizado por dos elementos: luz y melodía. De acuerdo a Rama, Martí mediante la melodía "descubre nuevas zonas de la poesía, y en primer término el ritmo popular de canto y baile al aire libre"[10]. Luz y melodía configuran una transición que lleva a pasar al poeta desde "el hemisferio de sombra en que padece, al hemisferio de luz en que comprende"[11]. ¿Qué es lo que comprende? Una transformación que, a juicio de Rama, empezó a acontecer desde mediados del decenio 1880-1890, momento en que Martí comienza "a ver claro su destino, echa por la borda todo lo que aún dificultaba su vocación heroica, y se consagra enteramente a su amor por la patria, por los hombres, por la superior dignificación espiritual del mundo, que han hecho de él el hombre más extraordinario que ha dado América"[12].

Sin embargo, resulta significativo contraponer la pugna entre luz y sombras que Rama ensaya en su primer acercamiento a la poética martiana, con un párrafo ubicado en las primeras páginas de "La dialéctica de la modernidad en José Martí":

> Conlleva un peligro conocido por la historiografía desde el siglo XVIII la laicización de la dicotomía mítica de la luz y las tinieblas por la cual la intensidad cognoscente de nuestra mirada sobre la novación funciona simultáneamente como acentuación de la negatividad del estado previo. Aún más que a los románticos, es al modernismo que debemos, en la historia de las letras hispanoamericanas, la incorporación del *principio de reacción* como generador de movimientos artísticos. Aunque cultiva la indefinición, como se ha visto en algunas explicaciones insatisfactorias del propio modernismo, quedará incorporado a la dinámica de las letras hispanoamericanas acentuando la idea de mutación brusca.

9 Rama, Ángel, "Luz y sombra en la poesía de Martí", *Asir*, 30-31 (1953), p. 30.
10 Id. 54.
11 Id. 52.
12 Id. 53.

> Aún aceptándolo conviene inscribirlo dentro de la continuidad creativa del siglo XIX —la que pervive a pesar de la repentina aceleración disruptiva que acarrea el modernismo—, para comprender mejor tanto la ubicación martiana como algunos conflictos de su pensamiento y arte que nos permiten avizorar una original mecánica histórica[13].

La principal modulación generadora de un disenso entre el ensayo de 1953 y el de 1974, es que Rama comprende que para abordar tal objeto, debía dialogar con la metodología que el mismo Martí aplicó a su lectura de los fenómenos culturales producidos por la modernidad decimonónica que le tocó vivir. Disenso que podríamos denominar como poética de lectura espacial, en tanto una de sus claves es la ubicación o modo de disponer los objetos —y disponerse en tanto sujeto— en el campo de relaciones proyectado, a partir de lo que se entiende como su naturaleza. Esta metodología, que atraviesa la obra martiana desde su pensamiento político y social hasta su poesía y que Rama nombra como "mecánica de transmutación" o "principio de mutua fecundación", busca interpretar los fenómenos culturales en una dimensión histórica que Martí entiende de manera contingente ("de contenido concreto y cercano", dirá Rama), conduciéndolos de esta forma hacia una significación central y unitaria —la "juntura" en Martí— de características equilibradamente armónicas, en el que lo múltiple debe ser convertido a lo uno. Operación armónica de irrevocable sustento utópico, y del cual se desprenden precisamente las "visiones" que pueblan la poesía y prosa martiana. Es por esta interpretación en el horizonte histórico que el orden antitético de su primera propuesta es rechazado por la segunda, debido a que la antítesis ("luz/tinieblas", "civilización/barbarie") proporciona una percepción de los fenómenos culturales en base a un encadendamiento de rupturas, una "mutación brusca" o *"principio de reacción"* como señala Rama en la cita anterior, en la que, como una de sus tantas consecuencias, los grandes creadores quedan reificados como autores de los quiebres, como anunciadores de un "nuevo periodo", sublimando así los largos procesos históricos. En cambio, Rama comprende que para Martí:

> La modernidad no se produce repentinamente, como un cataclismo, dentro de un vacío cultural previo, sino que consiste en una gradual modificación de los presupuestos culturales establecidos que regían anteriormente, de los cuales se desprende bajo las especies de una modificación. Del mismo modo que el Romanticismo no inventa la existencia de la naturaleza o de la vida interior, aunque les confiere sello intenso, la

13 Rama, Ángel, *Martí: modernidad y latinoamericanismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2015, p. 5.

> modernidad tampoco las desecha, sino que ofrece de ellas nuevas interpretaciones acordes con su orientación dominante[14].

Pero aún más, la metodología desplegada por Martí no solo comprende los fenómenos en el "plano superior de la historia", sino que Rama entiende —de allí la hipótesis y título de su ensayo de 1974— que, insertos en aquel plano, Martí no solo intentó superar la poesía y el pensamiento previos a él, sino que por sobre todo intentó sentar las bases de la propia negación de su poesía y pensamiento. De acuerdo al Rama posterior, Martí habiendo vivido en el momento de irrupción cultural de la modernidad decimonónica, "dio vida y viabilidad a esta novedad pero a la vez proporcionó los argumentos negadores necesarios para su cancelación y superación dialéctica"[15]. Es decir, que la "original mecánica histórica" que Rama interpreta en Martí, y que este último, a su vez, interpreta de los procesos impulsados por el capitalismo ostentatorio decimonónico, se compone de tres movimientos: anuncio, análisis y enjuiciamiento. Es en este sentido que la perspectiva dicotómica acentúa la negatividad del estado previo, mientras que la opción dialéctica que Martí asume en la interpretación de Rama, no solo acentúa la negatividad del estado previo, sino que también trasluce la negatividad del estado presente, para la cancelación y superación dialéctica de ese estado, pero quizás también como condición de potenciamiento de las visiones utópicas. Por tanto, continuidad creativa, superación dialéctica e interpretación en el horizonte histórico constituyen elementos centrales de esta metodología de lectura martiana e incorporada por Rama. Es por ello que:

> Fina García Marruz anotó que "lo que Martí pide no es una renovación de formas o de metros sino una renovación de esencias", debiendo entenderse que esas esencias no son espirituales o metafísicas sino sociales e históricas, aunque en ellas se manifieste una "razón universal" hegeliana. Fue el primero en reconocer que si no había todavía una literatura hispanoamericana que pudiera tildarse de tal, ello se debía a que no existía aún un cuerpo social unitario, con voluntad de futuro, que se llamara Hispanoamérica[16].

14 Rama, Ángel, *Martí: modernidad y latinoamericanismo*, op. cit., p. 87.
15 Id. 8.
16 Id. 18.

Es así que, en último término, la contraposición entre el ensayo de 1953 y el de 1974, deja ver el tránsito que va de interpretar los textos martianos desde el enmarque "modernista" al enmarque de la "modernidad", o, en otras palabras, como anuncio de una nueva época literaria al anuncio de una nueva sociedad. De este modo, Martí transfiere "el problema de la creación literaria al problema de la creación social"[17], generando las condiciones ontológicas para la "posesión de sí mismo" y así, por medio de una toma de conciencia espacial, tensionar las jerarquías cronológicas producidas por la articulación de las diferencias culturales en el contexto modernizador de finales del XIX. Esto último aparece como resultante si extendemos las operaciones de la poética de lectura espacial, compartiendo el punto de vista que plantea —como uno de los efectos producidos por la modernidad— la extracción de las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción, reestructurándolas a través de "cantidades indefinidas de espacio-tiempo". Se trata de una ruptura definida por Anthony Giddens como "desencajamiento del sistema social", por Johannes Fabien como "negación de la contemporaneidad" o "dilación temporal" o por Robert Kurz como "No simultaneidad". De hecho, podemos interpretar la operación ramiana sobre Martí, en sus ensayos de las décadas de los setenta y ochenta —lo que hemos caracterizado como poética de lectura espacial o de ubicación— como un avance progresivo hacia el rompimiento de la "negación de la contemporaneidad" latinoamericana desde finales del siglo XIX, avance que se consolida en el último de los trabajos, ubicando a Martí en el "eje de modernización poética", junto a los otros "poetas visionarios" de aquel momento de las literaturas occidentales; Whitman, Lautréamont y Rimbaud.

IV. A nivel de análisis textual, esta metodología extraída de Martí y que lleva a Rama a omitir sus primeros trabajos sobre el cubano, se aprecia con mayor intensidad contraponiendo las bases teóricas utilizadas en los ensayos "Análisis de 'La niña de Guatemala'" e "Indagación de la ideología en la poesía". Una divergencia que surge a partir de la postura filosófica tomada frente al problema del lenguaje y la realidad. En el primero de los trabajos, convencido de que para "Martí la poesía tenía la raíz en la tierra de una experiencia vivida profundamente emotiva", a Rama le interesa interpretar el proceso de "transposición poética" que ocurre

17 Ibíd.

entre el "hecho real que motiva el poema"[18] y su figuración literaria. El concepto empleado por Rama para analizar tal proceso es el de "transmutación poética", el cual es explicado de la siguiente manera:

> Efectivamente, los hechos reales, viene a decirnos el poeta, son posibles de doble interpretación: para todos o para una gran mayoría, la niña muere de frío; para él, que está en el secreto de sus acciones, muere de amor. He aquí el primer desequilibrio que vemos en el poema y no es el único. Porque si la poesía proviene de un hecho real, los hechos reales no tienen contextura, "no existen", hasta el momento en que son interpretados y por lo tanto relacionados dentro de un sentido coherente que los supera. Y este sentido no procede ya del acaecer real —material, corpóreo, histórico— sino de un conjunto de lazos espirituales. Para "existir", el hecho real se transmuta en "hecho espiritual" e ingresa dentro de unas coordenadas espirituales[19].

De acuerdo a esta cita, y en una posición con rasgos cercanos al nominalismo, para Rama la "transmutación poética" ocurre en condiciones marcadamente intangibles. Por una parte, el "hecho real" no existe, no tiene contextura hasta el momento en que es traído desde el más allá del lenguaje e incorporado a un sentido. Por otra, este sentido construido por el poema, "sentido coherente" que "supera los hechos reales" es, en este caso, para Rama, un fenómeno propio de aquella entidad trascendental, metafísica, llamada espíritu. Así, el sentido poético es excluido de lo "material, corpóreo, histórico", posición radicalmente distinta de la seguida en el ensayo de 1980, en donde el crítico uruguayo suprime las "coordenadas espirituales" por la "ideología", la cual para Rama

18 La historia es conocida. La "niña de Guatemala" hace referencia a María García Granados, joven aristócrata e hija del General Miguel García Granados, quien fuera presidente de Guatemala. La joven se habría enamorado de Martí, pero el amor no habría llegado a cristalizarse. Martí al tiempo viaja rumbo a México para casarse con Carmen Zayas Bazán con la que vuelve a Guatemala, a raíz de lo cual la joven habría entrado en un estado de melancolía y depresión, el cual, sumado a un enfriamiento por bañarse en un río, llevan a María García Granados a la muerte. En el poema, la "niña de Guatemala" muere derechamente de amor.

19 Rama, Ángel, "Análisis de 'La niña de Guatemala'", *Entregas de La Licorne* 1-2 (1953), p. 68.

> [...] no opera, pues, como simple contenido que se insertara en la poesía, sino como fuerza estructurante de la obra. Se disuelve así todo carácter adjetivo que pudiera tener dentro de la composición para aparecer como generadora del proceso productivo: determina su estructura, rige las operaciones, da la clave de su sentido y, en la medida en que austeramente abandona toda explicación superpuesta, remite ese sentido al trabajo autónomo del lector correlacionando series en el texto poético como podría hacerlo sobre cualquier otra realidad, siempre que supere la confusión de las apariencias mediante su ordenamiento intelectual[20].

El sentido, en cambio, en esta posición teórica se encuentra atravesado por condiciones materiales, las cuales actúan sobre el proceso de dotación de forma, determinando su estructura, rigiendo sus operaciones y, en definitiva, otorgándole "la clave". Este acercamiento teórico de asumir una variación con respecto al vínculo que articula lenguaje y realidad es próximo a otros intentos de la crítica latinoamericana de la época, como, por ejemplo, el llevado a cabo por Antonio Candido, quien —como se sabe— fue uno de los intelectuales con el cual Rama sostuvo una mayor afinidad[21]. En el ensayo que cierra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (1965), Candido explora en el poema *Caramuru* (Lisboa, 1781) de fray José de Santa Rita Durão, una relación similar a la desarrollada por Rama en los dípticos seriados de los *Versos sencillos*. Justamente allí, más que interesarle el análisis de la estructura literaria en específico, al crítico brasileño le interesa el "proceso estructurante", objeto que Rama en la cita anterior denomina "fuerza estructurante". Con este concepto, ambos apuntan a problematizar la idea de autonomía de la estructura artística en la interpretación de un texto, ya que más bien éstos siempre se mantienen dinámicos y son actualizados porque, inevitablemente, los factores externos contribuyen a estructurar el proceso de la referencia. Subyace a este planteamiento una "perspectiva culturalista" de marcado acento antropológico que asume los procesos culturales como creación colectiva, a diferencia de las mutaciones o quiebres bruscos.

20 Rama, Ángel, *Martí; modernidad y latinoamericanismo*, op. cit., p. 124.

21 Prueba de ello son el cruce de cartas entre ambos críticos. Este material acaba de ser editado en el volumen *Un proyecto latinoamericano: Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia* (Montevideo, Estuario, 2016). El libro ha sido editado por Pablo Rocca, quien ha dedicado varios trabajos a examinar la amistad. A propósito, de modo casi simultáneo, en Brasil ha sido editada la correspondencia de Ángel Rama con otros intelectuales de aquel país: Berta y Darcy Ribeiro (*Diálogos Latino-Americanos Correspondência Entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, Sao Paulo, Global, 2016. Volumen también editado por Pablo Rocca, esta vez junto a Haydée Ribeiro Coelho).

En su último artículo escrito y leído antes de morir, "La literatura en su marco antropológico", Rama evalúa las aportaciones que la versión antropológica de cultura realizó para una comprensión más exhaustiva de las literaturas latinoamericanas. En primer lugar, afirma el intelectual uruguayo, una de las mayores potencialidades interpretativas a las que contribuye la "perspectiva culturalista" es a "la afirmación de la legitimidad, independencia y autosuficiencia de cualquier cultura, que debía medirse de acuerdo a sus propios patrones y no ajustarse a los que regían otras culturas [...] y la afirmación de la constitutiva organicidad que la sostiene y autentifica"[22]. El cambio de perspectiva en la apropiación de elementos externos, desde una posición pasiva hacia una activa, da paso a una segunda aportación a la que constituye la "perspectiva culturalista", esta vez enfocada en la interrelación de sus elementos internos, la cual apunta a fomentar "una visión estructurada de las culturas, subrayando la estricta correlación de sus diversos términos (lengua, creencias, formas sociales, artes) en una dinámica fuertemente interdependiente"[23].

Por último, y en estrecha relación con las anteriores, la tercera aportación relevante que, a juicio de Rama, entrega la adopción de una "perspectiva culturalista" es "la noción de producción colectiva de la cultura que desarrolló la antropología, a partir del examen de las artes y sobre todo la lengua de las culturas primitivas"[24]. Los proyectos críticos más relevantes dentro del latinoamericanismo surgidos en las décadas del setenta y ochenta analizan el proceso cultural a partir de esta concepción colectiva de la cultura, de la literatura, no solo instaurando un sentido, sino que también posibilitando toda una serie de relaciones, a la vez que ella surge de otras tantas. Esta noción de producción colectiva de la cultura, debe mucho su desarrollo y formulación al potente avance que registró el materialismo, sobre todo desde Feuerbach y Marx en adelante, con la comprensión de la realidad como la interacción entre la subjetividad humana, la cual es histórica y colectiva, y el mundo material que aquella subjetividad humana crea a partir de sus actividades. La organización del mundo material —en todas sus dimensiones— se encuentra, de este modo, socialmente mediatizada, en tanto surge siempre de la necesidad de relación de los hombres con otros hombres. Es a esta necesidad a la que Marx precisamente denominaba "conciencia práctica", en donde el sentido de la producción efectiva de condiciones materiales de existencia mantiene como causa y efecto la interrelación humana. Es debido a esto que, como explica Stuart Hall,

22 Rama, Ángel, *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce, 2006, p. 163.

23 Id. 164.

24 Id. 165.

> De esta matriz —las fuerzas y relaciones de producción y el modo en que son organizadas socialmente en las diferentes épocas históricas— surgen todas las otras formas más elaboradas de la estructura social: la división del trabajo, el desarrollo de la distinción entre diferentes tipos de sociedad, los nuevos modos de aplicar la destreza y el conocimiento humano a la modificación de las circunstancias materiales, las formas de asociación civil y política, los diferentes tipos de familia y estado, las creencias, ideas y construcciones teóricas de los hombres y los tipos de consciencia social apropiados o "correspondientes a" aquellos. Esta es la base para una comprensión *materialista* del desarrollo social y la historia humana; debe ser, asimismo, la base de cualquier definición materialista o no idealista de la cultura[25].

Es este giro materialista e histórico en la producción del sentido, la modulación más relevante que separa a ambos conjuntos de ensayos ramianos sobre la poética de José Martí. De hecho, los cuatro textos sobre el cubano, escritos y publicados durante la última década de vida de Ángel Rama, se encuentran trenzados por la enumeración anterior presentada por Stuart Hall, con respecto a las formas más elaboradas de la estructura social: la división del trabajo, el proceso de distinción y jerarquización entre diferentes tipos de sociedad, la emergencia de "nuevos modos de aplicar la destreza y el conocimiento humano a la modificación de las circunstancias materiales", la creación de diferentes formas de asociación civil y política, tipos de familia y Estado, ideas y "construcciones teóricas de los hombres y los tipos de consciencia social apropiados o correspondientes a aquellos". Enumeración que, por cierto, también puede percibirse como el objeto múltiple de las abisales crónicas martianas, tan agudamente estudiadas por Julio Ramos y Susana Rotker, entre otros.

V. La travesía esbozada hasta acá nos ha situado en la dimensión espacial de la lectura, entendiendo por ello las maneras en que son dispuestos, dentro de un campo de relaciones y problemas construidos, los objetos consustanciales y sus modos de subjetivación. Valentín Volóshinov ya lo explicaba a fines de la década del veinte: la realidad específica del lenguaje en tanto discurso lo constituye el acontecimiento social de interacción discursiva. Por ende, al ser una interacción, el acto de construir significados es inseparable de una situación concreta que la realiza. Y por el hecho de ocurrir en la interacción social, cada enunciado no solo posee tema y significado, sino que también valoración, un "acento valorativo" en palabras de

25 Hall, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Lima, Envión Editores, 2010, p. 221.

Volóshinov, el cual, y por cierto, cumple un rol fundamental; determina el ingreso de un significado referencial dado al horizonte de los hablantes. Así, dependiendo del grado de establecimiento o constitución diferencial de aquel horizonte entre los hablantes, los significados pueden llegar a invertirse en cuanto a su valoración. Porque de este modo, cada cambio en la significación es, esencialmente, un cambio en el "acento valorativo". En consecuencia, al necesitar construir campos de relaciones para poder disponer los elementos y así realizar el cambio, la "valoración" posee una función creativa al interior de la semántica. Como expone Volóshinov:

> El cambio de la significación es, en el fondo, siempre una revaloración: la transferencia de una palabra determinada de un contexto valorativo al otro. La palabra o se eleva a un rango superior, o con frecuencia desciende al inferior. La separación entre el significado de una palabra y su valoración lleva irremediablemente a que el significado, desplazado de su lugar en el proceso vivo de generación social (lugar en que siempre aparece lleno de valoraciones), pasa al nivel ontológico, se convierte en una existencia ideal alejada del proceso de la generación histórica[26].

Proceso de generación histórica, a decir de Volóshinov, original mecánica histórica, en expresión de Rama, el disenso silente entre los dos modos de leer comentados puede comprenderse como un tránsito desde la "existencia ideal" hacia el "proceso vivo de generación social", convirtiéndose de esta manera en una "metodología derivada de los rasgos históricos específicos latinoamericanos" o, a decir de Gayatri Spivak, un "instrumento de estudio que participa de la naturaleza del objeto de estudio". Finalmente, esta modulación nos posiciona ante una íntima genealogía y una última contraposición.

Podemos rastrear a partir de este contrapunto la pulsión genealógica interna de la categoría "transculturación" en Ángel Rama, desde un marco idealista en donde el concepto clave es el "espíritu", hacia un marco histórico y materialista en donde el concepto central es "cultura". Desde sus primeros trabajos, podemos apreciar en Rama esta pulsión teórica y metodológica por nominalizar los procesos textuales por los cuales se expresan cuatro operaciones: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. En "Indagación de la ideología en la poesía", se referirá a este género como "un sistema productivo privilegiado", en el cual se "conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes, así como los diversos discursos que de ellos proceden", todo ello mediante cuatro operaciones que parecen replicar

26 Volóshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Godot, 2009, p. 169.

a las consignadas para la acción transculturadora: "opciones, rechazos, equilibrios de fuerzas e invenciones"[27]. Uno de los conceptos más reiterados por Rama para indicar esta elaboración seminal, objeto temprano de su arte de la lectura, es el de "transmutación". Aparece en el ensayo antes mencionado, "Análisis de 'La niña de Guatemala'", pero también, y entre otros, aparece notoriamente en un trabajo también dedicado a la poesía modernista, me refiero a *Rubén Darío y el modernismo*. Allí, ya desde las primeras páginas, se anuncia que ningún poeta antes del nicaragüense "había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de las técnicas poéticas y ninguno fue capaz de una trasmutación poética comparable"[28]. Otros conceptos utilizados por Rama a lo largo de su trayectoria o escrituras con una intención similar son: transposición, traducción, trasuntar. Todos ellos se encuentran marcados por el prefijo *trans*, inclusive traducción de acuerdo a su etimología, prefijo que en su operación señala un desplazamiento, un más allá y, junto con ello, un cambio. A su vez, esta cadena de conceptos señala la travesía pulsional de la interpelación que cruza el ejercicio crítico de Ángel Rama; la relación entre el texto literario y la que sería su naturaleza, espiritual en sus primeros trabajos, sociohistórica luego, en lo que pasaría a ser el grueso de su obra. Travesía que adquiere su formulación teórica y metodológica más elaborada en *Transculturación narrativa*.

No obstante, es de este punto que surge la última contraposición con la que cerraré este comentario. En otro trabajo he expuesto[29] cómo la propuesta de *Transculturación narrativa*, a partir de resabios de un esencialismo regionalista y de una teleología modernizante, sobre-exagera su propia naturaleza histórica, ya que, como señala Alberto Moreiras, "la transculturación está, al fin y al cabo, en sí misma siempre de antemano transculturada", debido a que "no nombra, a pesar de todo, un hecho primario o ,"natural", sino que es más bien una representación comprometida: como concepto hermenéutico, la transculturación resulta tan producida históricamente como los fenómenos a interpretar"[30]. Ambos trabajos son prácticamente paralelos, puesto que las primeras formulaciones de la transculturación ramiana aparecen a comienzos de la década de los setenta, en específico en el curso "La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular", dictado en la Universidad Veracruzana en el año académico de 1972 y su publicación en libro es diez años más tarde, mientras que, como ya se dijo, el arco de los trabajos maduros sobre Martí va de 1971 a 1983. Pero, finalmen-

27 Rama, Ángel, *Martí: modernidad y latinoamericanismo*, op. cit., p. 111.

28 Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socio-económica de un arte americano*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 9.

29 Herrera Pardo, Hugo, "Transculturación narrativa: utopía programática modernizante", *Acta Literaria* 52 (2016), pp. 81-101.

30 Moreiras, Alberto, "José María Arguedas y el fin de la transculturación", en Moraña, Mabel (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, IILI, 1997, pp. 213-133.

te, si en *Transculturación narrativa* Rama contradice la "metodología derivada de los rasgos históricos específicos latinoamericanos", en la serie de sus ensayos mayores sobre la poética martiana rehace —transpone— el camino que articula el instrumento de estudio con la naturaleza de su objeto.

Una tensión similar ocurre también entre *Transculturación narrativa* y algunos de los últimos trabajos de Ángel Rama como, por ejemplo, "El escritor latinoamericano como traidor"[31], "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas"[32], "Las últimas novelas de José Donoso" o "*Agua quemada* de Fuentes, o el retorno a casa". Lo que lleva a pensar la obra ramiana, al menos su último trecho, como una puesta en escena de series paralelas, las cuales presentan como una de sus relaciones posibles la de soterrada divergencia. Tensión interna expresiva de la crisis de la razón y la representación letrada latinoamericanista, acontecida hacia finales de los setenta, y que desembocará en el examen crítico de la relación entre letra/letrados y poder, de la cual, precisamente, *La ciudad letrada* es uno de sus disparadores.

31 Un análisis de esta relación puede leerse en el artículo de Silvia Spitta "Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano, en Moraña, Mabel, ed., *Ángel Rama*... op. cit., pp. 173-191.

32 Para un examen de esta relación puede consultarse el artículo de Facundo Gómez "Una crítica de pobres. Inflexiones teóricas en dos ensayos de Ángel Rama", en *Orbis Tertius*, 2013, XVII (19), pp. 59-70.

EXPOSICIÓN Y REFLEXIÓN EN LA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR EN EL *JORNAL DO BRASIL**

*Claudia Darrigrandi Navarro***

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto Fondecyt iniciación Nº 11140881 del cual soy investigadora responsable.

** CIDOC. Universidad Finis Terrae.

En una de sus primeras crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* el año 1967, Clarice Lispector (1920-1977) se detiene y reflexiona sobre la experiencia del pensar. Entre gestos de humildad y el relato de lo íntimo, Lispector se inscribe como sujeto pensante en un espacio todavía poco común, salvo las secciones o medios impresos especialmente creados para "ellas", para las escritoras latinoamericanas. Entre 1967 y 1973, cada sábado, Lispector expone sus ideas, pensamientos y emociones: "Si no fuese por los caminos de emoción adonde el pensamiento conduce, el pensar ya se habría catalogado como uno de los modos de divertirse", señala en "Jugar a pensar"[1]. En esta cita, Lispector significa cada una de estas experiencias: las emociones son asumidas como dolorosas; en cambio, el pensamiento es placentero, gozoso. No obstante, en ese juicio, desestabiliza la noción intelectualizada que el pensamiento podría tener. Asimismo, Lispector borronea aspectos que, desde la cultura patriarcal, se utilizaron para diferenciar las escrituras masculinas y femeninas. Las primeras fueron vinculadas al pensamiento y, luego, al razonamiento, al ámbito de las ideas, a lo público, por mencionar algunos ejemplos; no así las segundas, que se asociaron con la expresión de las emociones y los sentimientos, lo que, a su vez, fue usualmente vinculado al mundo privado e íntimo. Lispector escribe del pensamiento y las emociones orgánicamente y se inscribe así como partícipe de ambas experiencias. Para la fecha en que empieza a escribir en el periódico indicado, Lispector era una escritora reconocida y ya había tenido bastante experiencia como columnista y periodista. Había escrito en varios medios de la prensa brasileña, en columnas femeninas y secciones dedicadas a la mujer, pero siempre usando seudónimos y solo es reconocida como cronista cuando comienza a trabajar para el *Jornal*[2].

Aunque en un ensayo cuya idea de humanismo no se alinea con las propuestas estéticas y políticas de Lispector, para el objetivo de este artículo es pertinente destacar lo que Liliana Weinberg plantea sobre la relación entre pensar y el ensayo: "[e]l ensayo representa a través de la escritura el proceso de pensar. Es, en verdad,

1 Clarice Lispector, "Jugar a pensar", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 10. Todas las crónicas de Lispector citadas en este artículo fueron publicadas originalmente en el *Jornal do Brasil* y luego fueron publicadas en el libro *Revelación de un mundo* aquí citado.

2 En la década de los cincuenta escribió la columna "Entre mulheres" del *Comício* bajo el nombre de Tereza Quadros y también estuvo detrás de "Correio feminino-Feira de utilidades" que se publicaba en el *Correio da Manhã* bajo el nombre Helen Palmer. En 1960 fue *ghost writer* para la actriz Ilka Soares, en la columna "Só para mulheres" del *Diário da Noite*. Para un estudio sobre esas columnas véase Mariela Méndez, "Aliadas e insurrectas: las columnas femeninas de Alfonsina Storni y Clarice Lispector". En: *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Monserrat Ordóñez (1941-2011)*, Carolina Alzate y Darcie Doll compiladoras, Bogotá, Universidad de los Andes, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2014, pp. 177-193.

la manifestación de una auténtica poética del pensar"[3]. A pesar de que los textos publicados en el *Jornal do Brasil* son reconocidos como crónicas, en las siguientes páginas quisiera enfatizar ciertas características de estos textos publicados que se acercan al ensayo porque la escritura de Lispector da cuenta de un proceso de reflexión y expone su experiencia del pensar. En ese sentido, estas escrituras tienen rasgos que están mucho más asociados a lo que entendemos por ensayo que a lo que, hasta los años sesenta, se conocía por crónica. Se solía entender, sobre todo a medida que avanza el siglo XX, que la crónica debía enfocarse en cuestiones de interés público, en experiencias compartidas o en acontecimientos relativos a la vida urbana o nacional. Sus crónicas, en cambio, son disonantes. Según Rosana Governatory, "Clarice Lispector fuerza el género a su antojo hasta transformarlo en un medio de plena expresión de su subjetividad. Sus crónicas se convierten en fuente discursiva, a través de la escritura, de la construcción de su identidad y el relato del yo"[4].

Si el "interior" para la crónica modernista era la poesía, y la crónica era el género apropiado para hacerse cargo del "exterior", en términos del crítico Julio Ramos[5], en Lispector apreciamos una resignificación de la crónica y del "interior". Este último, como ya se ha ido adelantando, cobra fuerza en la escritura de Lispector y se fragua en la escritura del yo, en una autofiguración, en la exposición de la intimidad familiar y en una cotidianidad, principalmente, doméstica. Asimismo, este "interior" es también problematizado en la medida que está atravesado por lo político. En 1964, antes de su aparición en el *Jornal do Brasil*, Lispector había publicado *La pasión según G.H.* Esta novela anuncia varios de los tópicos que se harán presentes en las crónicas que aparecerían en ese periódico. En cuanto al lugar del "interior", Gonzalo Aguilar señala que "materializa no una interioridad sino justamente la indistinción, evidente en el femenino clariciano, entre la intimidad y la dimensión política de la vida, entre el hogar y el espacio público"[6]. Por otra parte, también es necesario advertir que, en tanto ensayos o en tanto escritura argumentativa o expositiva, como toda su producción literaria, romperían con lo convencional, con los pactos de lectura. Entonces, la invitación es a leer sus colaboraciones en el *Jornal do Brasil* sin anclarse en caracterizaciones fijas sobre el ensayo o la crónica. Las siguientes páginas se enfocan en un *corpus* de crónicas que permiten poner en valor el género del ensayo aunque en un formato

3 Liliana Weinberg, "Ensayo y humanismo", *Co-herencia*, vol. 10, Nº 20, enero-junio, 2014, p. 61.

4 Rosana Governatory, "Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector". En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, vol. 51, 2013, p. 104.

5 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio/ Ediciones Callejón, 2003.

6 Gonzalo Aguilar, "La pasión según G.H.: El riesgo de ser humano". En: *La Pasión según G.H* de Clarice Lispector, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 8.

híbrido como sería la crónica, en el que el ejercicio del pensamiento, las ideas y la reflexión cobran un lugar central. Y en este contexto, la escritura periodística de Lispector permite dar cuenta de otra de las cualidades del ensayo que ha sido destacada por Weinberg, a quien citamos en el inicio de este texto, quien también ha dicho que:

> El estilo de ensayo es capaz de guiarnos por el universo mental del escritor: se trata así de un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar; de un estilo de pensar que conduce a un estilo de escribir, ya que el propio género surge como proyecto escritural en el momento de expansión de la imprenta, y su propia representación de ese estilo escritural de captar el mundo nos pone en relación tanto con el universo mental del escritor y su escritura como con el mundo que está más allá del texto[7].

En ese sentido, interesa abordar la aproximación de Lispector al espacio doméstico a través de la exposición de su oficio, las emociones y su relación con las personas y las cosas. Tensiona las dicotomías razón *versus* emociones, asuntos públicos *versus* privados que durante el siglo XIX y gran parte del XX ordenaron, clasificaron y jerarquizaron las escrituras femeninas y masculinas. La que escribe se presenta como un sujeto que exagera su autofiguración como sujeto pensante a la vez que lo enlaza con sus emociones, y en este proceso se incorpora todo el universo doméstico que la rodea, los objetos (tanto los que tienen que ver con su escritura como los que no), sus hijos, las visitas y las empleadas domésticas.

La incomodidad de Lispector ante el género de la crónica es una constante y se lo anuncia a sus lectores al decir: "[t]odavía me siento un poco perdida en mi nueva función con eso que no puede llamarse propiamente crónica"[8]. Del mismo modo, conviene recordar que su oficina es su casa y en ese sentido es también una cronista original, pues si escribe desde la casa, no lo hace para elaborar un manual de urbanidad con una retórica de la instrucción. Así como otros cronistas, modernistas y del siglo XX, Lispector se detiene bastante en el ejercicio de la escritura, en el

7 Liliana Weinberg, "El lugar de ensayo", *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 21, nº 24, 2012, p. 19.

8 Clarice Lispector, "Amor imperecedero", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 10.

acto de escribir, en sus motivaciones y en sus incomodidades[9]. En "Al correr de la máquina" (17 de abril de 1971), informa al lector sobre lo que hace mientras escribe:

> Ahora voy a interrumpir un poco para atender al hombre que vino a arreglar el tocadiscos. No sé con qué disposición volveré a la máquina. [...].
>
> Listo, ya volví. El día sigue lindo. Pero la vida está muy cara (estoy por el precio que el hombre pidió por el arreglo). [...]. Yo querría un empleo de pocas horas por día [...] y que me hiciera (el empleo) lidiar con personas. Tengo talento para eso, aunque parezca un poco ausente a veces. [...] Si ustedes creen que voy a recopiar lo que estoy escribiendo o corregir este texto, se equivocan, Va así como está. [sic]. [...]
>
> Ahora voy a interrumpir para encender el cigarrillo. Tal vez vuelva a la máquina. O tal vez me detenga aquí.
>
> Volví. Ahora estoy pensando en tortugas[10].

De este modo, Lispector se expone como una escritora sujeta al acontecer cotidiano de la casa, sujeta también de sus emociones. En ese sentido, se autofigura distanciada de la imagen del periodista de oficina de redacción o del intelectual que escribe desde el extranjero, por mencionar un par de ejemplos. Tampoco se adscribe a un imaginario profesionalizante, así su contribución de ese sábado articula una forma propia del ejercicio de la escritura que está llena de cotidianidad, llena de domesticidad, de autorreflexión y autofiguración. Desde una perspectiva de género, en un trabajo que ya es un clásico, Mary Louise Pratt (2000) destaca la ausencia de las mujeres en las antologías sobre ensayo hispanoamericano, al mismo tiempo que da cuenta que el ensayo escrito por hombres destaca por abordar problemáticas de identidad[11]. Como respuesta, la académica norteamericana propone valorizar el ensayo escrito por mujeres durante los siglos XIX y XX, escrituras que identifica como "ensayo de género"[12]. Estos textos, según Pratt,

9 En la ponencia "Con la máquina de escribir sobre las piernas: autofiguración y tecnología en algunas crónicas de Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil*", presentada en las XXXIV Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana celebradas en La Paz, Bolivia (2016), Macarena Mallea profundiza en la relación entre crónica, escritura y acto vital.

10 Clarice Lispector, "Al correr de la máquina", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 262 y 263.

11 Mary Lousie Pratt, "'No me interrumpas': las mujeres y el ensayo latinoamericano", *Debate Feminista*, vol. 21, abril, 2000, pp. 70-88.

12 Ibíd.

se caracterizan por abordar la condición de las mujeres en su sociedad en el contexto de sociedades patriarcales. Del mismo modo, entre otros asuntos, quisiera destacar que la académica también critica la idea de pensamiento que se ha construido por parte de la pluma masculina. La escritura de Lispector está inundada de cotidianidad doméstica y de pensamientos que están fuera del canon del pensamiento latinoamericano y que hicieron de su escritura periodística una escritura singular y disonante.

En otra de sus más citadas crónicas, "¿Intelectual? No" (2 de noviembre de 1968), rechaza ser una intelectual, pues se vale de los "instintos y la intuición", y no así de la inteligencia[13]. Por otra parte, en "Máquina escribiendo" (17 de abril de 1971) dice: "[l]a máquina sigue escribiendo. Por ejemplo, ella va a escribir lo siguiente [...] Ahora la máquina va a detenerse. Hasta el sábado próximo"[14]. El juego de palabras es interesante en la medida que la cronista y la máquina se convierten en una misma figura tensionando la dicotomía entre persona y cosa, la que Roberto Esposito, según señala en su libro *Las personas y las cosas*, debe ser abordada "desde el punto de vista del cuerpo"[15]. Para presentar este asunto, Esposito recuerda las sociedades que estudia la antropología "donde las cosas parecen interactuar con las personas, hasta el punto de devenir una suerte de prolongación simbólica y material de ellas" y que el autor ejemplifica para nuestras sociedades contemporáneas con "objetos del arte o de la tecnología"[16].

Entonces: mientras, por un lado, en su escritura materializa —visualiza— el quehacer de la cronista como una trabajadora en tanto máquina, pero también a la persona y a la cosa en el mismo horizonte de sentido, con la escritura de sus ideas, de sus pensamientos, se instala, desde una mirada del siglo XXI, como una intelectual que incorpora lo que la palabra intelectual para ella supone dejar fuera ("el instinto y la intuición"). Lispector expone su oficio y también se expone a sí misma y, aunque la cotidianidad invada, interrumpa esa escritura, el proceso de reflexión de la cronista no pierde densidad, al contrario, la complejiza. En consecuencia, planteamos que sería interesante incluir estas crónicas como parte del repertorio que da cuerpo al ensayo escrito en y desde el continente latinoamericano, en la medida que aporta con nuevos problemas y perspectivas. En términos de Weinberg,

13 Clarice Lispector, "¿Intelectual? no", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 129.

14 Clarice Lispector, "Máquina escribiendo", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 265 y 266.

15 Roberto Esposito, *Las personas y las cosas*, Buenos Aires, Katz editores, 2016, p. 15.

16 Roberto Esposito, *ídem*., pp. 9 y 10.

> [l]a propia apertura y dinámica de ensayo, su flexibilidad y la permanente posibilidad que establece de tender puentes entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del autor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte más amplio de sentido, entre la filiación y la afiliación del escritor, han permitido que el género responda a las cambiantes demandas de los tiempos y espacios sociales y confirme su sorprendente dinámica así como su necesaria inclusión de la experiencia del lector y la comunidad hermenéutica[17].

Desde otro punto de vista, algo de lo que entendemos por ensayo como una escritura en la que se defienden, se elaboran, o se exponen ideas, hay también en la crónica modernista: uno de los ejemplos más claros, el de José Martí. Lo mismo ocurre con la crónica periodístico-literaria desarrollada en gran parte del siglo XX y así lo han estudiado algunos especialistas. Linda Egan[18], María Terán y Elizabeth Hutnik[19] para el caso de Carlos Monsiváis han destacado la escritura de ideas y el tono persuasivo. Lo dijo también Juan Villoro[20] al señalar la crónica como el ornitorrinco de la prosa. Por su parte, Mónica Szurmuck y Robert McKee Irwin[21] han destacado la importancia del ensayo decimonónico como antecedente de la crítica cultural y los estudios culturales, espacios profesionalizados en los que la escritura de las ideas todavía ocupa un lugar relevante. No obstante, la crónica periodística o periodística-literaria, a excepción de algunos escritores modernistas, no ha tenido esa valoración y su estudio se ha supeditado, muchas veces, a su aporte al estudio de la escritura ficcional de esos mismos escritores.

En la crónica "El caso de la lapicera de oro" (16 de diciembre de 1967), recibir una lapicera de oro despierta en la cronista una serie de preguntas sobre su escritura y señala: "Y si la manera cambiaba [la de escribir], por cierto, a su vez influiría

17 Liliana Weinberg, "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *En: Cuadernos del CILHA*, vol. 8, N° 9, 2007, p. 111.

18 Linda Egan, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004.

19 María Terán y Elizabeth Hutnik, "Carlos Monsiváis: Una mirada multifocal y la encarnación de un nuevo género", *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*, Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2014, pp. 195-219.

20 Juan Villoro, "La crónica, ornitorrinco de la prosa". En: *Antología de crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo, editor, Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 577-582.

21 Robert McKee Irwin y Mónica Szurmuk, *Dictionary of Latin American Cultural Studies*, Gainesville, Estados Unidos, The University Press of Florida, 2009.

en mí —y yo también cambiaría. Pero ¿en qué sentido?"[22]. Junto con señalar la relevancia del medio, de la herramienta para el ejercicio de la escritura, destaco la importancia que le otorga al objeto sobre su propia persona, al usar la lapicera ella "también cambiaría". De este modo, sus reflexiones que surgen a partir de una anécdota de la vida doméstica se inscriben en lo señalado por Esposito: "Las cosas nos afectan al menos tanto como nosotros las afectamos a ellas. Así como las cosas no pueden vivir sin nosotros, nosotros no podemos vivir sin ellas"[23]. Para llegar a este punto, entre los diversos autores en que el filósofo se apoya, se detiene particularmente en Ludwig Wittgenstein, Hegel y Henry Bergson, y de este último destaca la siguiente idea que se puede extrapolar al ejercicio intelectual que hace Lispector: "[...] las cosas constituyen el lugar del que nacen nuestras precepciones"[24]. La historia de la lapicera continúa con una reflexión sobre la relación con sus hijos. Uno de ellos, el menor, quiso tener la lapicera, y el otro, el mayor, no. Esta indiferencia por parte de su hijo mayor genera en la cronista un malestar. Al parecer quiere que la discusión por la propiedad de la lapicera se desate. La falta de apego por las cosas por parte de su hijo mayor no termina de convencerla y le reprocha no poner atención a lo que está ocurriendo en casa. Finalmente, la crónica concluye con el hijo increpando a su madre porque muchas veces antes no quiso darle lo que él pedía; "la lapicera de oro nos había llevado lejos. Me pareció mejor dejarlo allí. Y ahí nos quedamos. No siempre analizar demasiado resulta bien"[25]. En la anterior cita se destaca primero, la falibilidad del ejercicio racional. En ese sentido, no siempre la práctica intelectual será fructífera, en este caso, porque el conflicto familiar produjo una situación inesperada por la escritora. Por otra parte, la exposición de su propia experiencia y de sus reflexiones ocuparían el lugar del consejo o de la advertencia que, en otras crónicas dirigidas a las mujeres, adquieren retóricas más convencionales. La lapicera adquiere una relevancia mucho más allá de lo que le puede servir a la escritora para su escritura, asunto que aparece constantemente en sus publicaciones del *Jornal do Brasil*, porque le permite descubrir la herida de su hijo mayor. Herida que la deja en una situación incómoda y que no termina de resolver en su texto.

Revisando el ejercicio crítico del arte de la segunda mitad del siglo XX, Jennifer Doyle señala que el crítico se entendía como un "ser serio", es decir, no emocional

22 Clarice Lispector, "El caso de la lapicera de oro", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011 pp. 43 y 44.

23 Roberto Esposito, op. cit., p. 122.

24 Ibíd.

25 Clarice Lispector, "El caso de la lapicera de oro", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 46.

y que debía hacer referencia a "cuestiones serias"[26]. Y agrega que "se asume ampliamente que las emociones [...] contaminan el pasamiento crítico"[27]. No estando de acuerdo con estas aseveraciones, Doyle enfatiza que la crítica puede ser apasionada y personal, y que el arte, como la escritura del arte, puede estar saturada de emociones. Aunque Doyle habla de otro campo, quisiera trasladar estas ideas a la escritura de la crónica *à la Lispector* y plantear que la inclusión de las emociones y los afectos le permiten poner, descubrir y/o exponer otros saberes. De este modo, ubica en la prensa otros asuntos que no solían circular por la crónica periodística-literaria y mucho menos por el ensayo de identidad o el ensayo latinoamericano, que suele ser parte de antologías o volúmenes sobre la producción del pensamiento o crítica latinoamericanos. En este caso, como en muchas de sus crónicas, el aprendizaje muchas veces es para ella misma; no obstante, desliza pequeños comentarios que infieren que esa lección aprendida a partir de la lapicera podría ser también de utilidad para sus lectores. En otras crónicas, los objetos portan misterios que la cronista no resuelve, y al no descubrir su solución ante sus lectores destaca la presencia de ciertas cualidades de los objetos y que gatillan su reflexión: "Las rosas silvestres tienen un misterio de los más extraños y delicados: a medida que envejecen perfuman más"[28]. Ese perfume, según la cronista, es el alma, y al final del texto señala que le gustaría morir exhalando el alma, como las flores al marchitarse, intentando, de esta forma, asimilarse a la flor. En otro de sus textos, titulado "El suéter", Lispector señala: "El suéter es rojo-luz y parece captar todo lo que es bueno para él y para mí. Ésta es su alma: el color"[29]; y, al momento del cierre, indica: "Una vez terminada esta nota voy a perfumarme con un perfume que es mi secreto: me gustan las cosas secretas"[30]. En estos ejemplos, la escritora no solo da un lugar preferencial a la reflexión intelectual que a partir de ellos transmite en su escritura, sino también destacan los sentidos. El suéter, la flor, el perfume, ya sea por su alma o por sus secretos, se hacen parte de la escritura de la subjetividad lispectoriana al mismo tiempo que los instala en un lugar privilegiado de su cotidianidad y subjetividad.

Otro de los tópicos que se reiteran en el trabajo periodístico y novelístico de Lispector es su relación con las empleadas domésticas. Sônia Roncador en su libro *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999* dedica un ca-

26 Jennifer Doyle, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham and London, Duke University Press, 2013, s/p. Kindle.

27 Jennifer Doyle, *ídem*.

28 Clarice Lispector, "Rosa silvestre", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 84.

29 Clarice Lispector, "El suéter", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 103.

30 Ibíd.

pítulo al estudio de las empleadas domésticas en la escritura de Lispector. Para Roncador, la presencia de las empleadas domésticas en las crónicas del día sábado le permitieron a Lispector conciliar la evidente contradicción entre su imagen como una defensora de los pobres y oprimidos (recordar que se está en plena dictadura) con su posición de autoridad y situación privilegiada[31]. La cronista fija el lente en mujeres que la acompañan en el día a día en su hogar, y, de este modo, entre una radiografía de las relaciones entre dueña de casa y empleada. Estos perfiles de las empleadas domésticas se adscriben más a una escritura que sugiere, que se acerca oblicuamente a esas vidas ajenas, que al intento de darle un sentido: "Aninha es una minera callada que trabaja en mi casa. [...] Rara vez habla"[32], así comienza su crónica "La minera callada" (25 de noviembre de 1967)[33]. En esta brevísima crónica, Lispector se detiene en introducir a Aninha ante sus lectores, sin embargo, lo primero que hace es cambiarle el nombre, la llama Aparecida, porque "es una aparición muda"[34]. Hasta ese momento, Aninha es una imagen, bordea lo fantasmal, lo etéreo, lo inmaterial. Después de esta presentación, que desplaza a Aninha del imaginario del cuerpo de la clase trabajadora, la crónica continúa con un recuento de una conversación que sostienen ambas sobre la escritura de Lispector. Mientras la cronista borda y la mujer limpia silenciosamente, esta última irrumpe, sin hacerlo, en un oxímoron lispectoriano al —en una "continuación del silencio"— interpelar a la dueña de casa para confirmar que la persona para quien trabaja es una escritora y si le puede prestar un libro. La escritora, por su parte, decide no hacerlo, porque subestima su capacidad de comprensión lectora, a lo que Aninha responde: "me gustan las cosas complicadas, no me gustan las cosas fáciles"[35]. En su libro *Los gestos. Fenomenología y comunicación* Vilém Flusser indica para el gesto de hablar que: "hablar no es el intento por dejar de lado el mundo para llegar así al otro, sino por cogerlo con palabras con el fin de poder llegar hasta el otro. El hablante coge el mundo con las palabras que dirige a otros"[36]. En este sentido, entendemos, siguiendo las ideas de Flusser, que el habla sorpresiva de Aninha adquiere un poder hasta al momento no sospechado por la escritora y también dueña de casa. Como si percibiera la condición fantasmal a la

31 Sônia Roncador, *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999*, New York, Palgrave McMillan, 2014, p. 138.

32 Clarice Lispector, "La minera callada", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 34.

33 En los años posteriores, poco a poco la figura de la empleada doméstica va desapareciendo hasta no tener lugar alguno en sus crónicas.

34 Clarice Lispector, "La minera callada", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 34.

35 Clarice Lispector, *ídem*., p. 35.

36 Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1994, p. 46.

que es sometida en la pluma de la cronista, Aninha intenta ubicarse en un lugar más visible, menos doméstico y más intelectual. Aninha intenta convertirse en un sujeto de interlocución válido frente a la cronista. La crónica termina ahí, con la expresión de ese deseo por las cosas complicadas[37]. Ese mismo día, también en el *Jornal do Brasil*, Lispector publica otra brevísima crónica. En esta, titulada "La vidente" (35), Lispector nos presenta a "Jandira". Jandira es la cocinera y es vidente, pero además "[...] es fuerte. Tan fuerte que es vidente"[38]. El contraste es potente: Jandira es presentada en oposición a la fantasmal Aninha. El escenario es el mismo, pero esta vez la interpelación de la cocinera a la hermana de la cronista desata la tensión en la crónica. La vidente le anuncia que sus deseos se cumplirán y le afirma que está pasando por un momento feliz en su vida. En este sentido, ambas empleadas descolocan a la cronista al tensionar la potencial autoridad de esta para escribir sobre la vida de ellas. Desde la aparición y el silencio, la primera sorprende a la cronista con un deseo y cualidades insospechados: ella habla, limpia la casa y también es lectora. En el caso de la segunda, desde el poder sobrenatural, el de ver lo que los demás no pueden ver, se apropia de la crónica desplazando a la cronista. Ella tiene acceso a información privilegiada que no tiene la dueña de casa. Más todavía, cuando la hermana de la escritora se entera de que Jandira es vidente, clausura el relato al responderle que: "Cada uno tiene la empleada que se merece"[39]. Ambas, la cocinera y la mujer que limpian, despiertan la confusión en Lispector; ambas poseen tanto capacidades como saberes que irrumpen en territorio de la cronista. Desde la biopolítica, Gabriel Giorgi plantea que en la novela de Lispector *La pasión según G.H.*, "la casa es [...] un lugar de saber biopolítico, de las políticas del bios que enlazan y a la vez distancian los cuerpos de la narradora, la empleada y el animal; los cuerpos de la propietaria, el cuerpo 'propio, y el de las invasoras, las extranjeras, las éxtimas'"[40] (s/p). En consecuencia, entre otros elementos, lo que es necesario destacar a propósito de este trabajo es cómo estas crónicas —y por qué no, también pequeños relatos—

37 Y Flusser continúa señalando que: "sólo cuando se tiene en cuenta que el hablante piensa en la función de las palabras tanto, al menos, como en la función de los problemas, y que no solo acomoda las palabras a los problemas sino también —al menos en la misma medida— los problemas a las palabras; sólo cuando se tiene en cuenta que el hablante no pretende únicamente expresar la verdad, sino que quiere, al menos con la misma fuerza, llegar a los demás; y, para decirlo brevemente, sólo teniendo en cuenta que el hablante piensa como una persona viva y no como un ordenador científico, se puede comprender toda la complejidad de la elección de palabras" (p. 47).

38 Clarice Lispector, "La vidente", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 35.

39 Ibíd.

40 Gabriel Gorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014, s/p, Kindle.

exponen un saber sobre las relaciones humanas en el espacio privado, las que, no obstante, se vinculan con problemáticas de orden público.

En una crónica publicada días después, el 12 de diciembre de 1967, la minera callada "habla más y es obstinada"[41]. Para Lispector es un síntoma de cambio y de crecimiento por parte de la empleada. De esta forma, el cuerpo espectral de Aninha se dinamiza, la aparecida deja de ser "silencio continuo" y cobra cuerpo. La empleada "se transformó. ¡Cómo creció aquí en casa! Hasta entabla una conversación, y su voz ahora es mucho más clara"[42]. A partir de esta cita quisiera destacar que, por medio de la exposición del caso, su historia de Aninha cobra forma de lección, de consejo sobre cómo relacionarse con el servicio doméstico: la empleada crece en esa casa y si su hablar fue una amenaza al solicitar leer un libro de autoría de la dueña de casa, esta última intenta acallarla dándole un policial. No obstante, eso no resultó, porque Aninha manifestó su malestar ante ese préstamo. Paralelamente, nos enteramos de varios otros hechos que dejan al descubierto la inquietud de la cronista y su incomodidad frente al servicio doméstico: entre estas, la sabiduría religiosa de Jandira quien aconseja y explica a la dueña de casa cosas que ella no entiende; la declaración y sentimientos de culpabilidad de la cronista por explotarlas, la sombra de "*Las criadas* de Genet", y unas cuantas anécdotas más sobre otras empleadas que tuvo en su pasado. De este modo, en este texto se expone así el saber de la vidente y el control permanente que la escritora intenta imponer a Aninha y, por supuesto, el temor de la persona que escribe. En ese sentido, la cronista deja entrever relaciones de poder articuladas según las clases sociales. Si el ensayo de identidad cubre problemáticas latinoamericanas, regionales y nacionales, que abordan cuestiones de nacionalidad, género y etnia, no pareciera ser tan lejano el ejercicio que hace Lispector en el micro espacio del hogar.

Finalmente, en "Sobre las dulzuras de Dios" publicada el 16 de diciembre de 1967, se acaba la historia de Aninha. Lispector comienza interpelando a sus lectores y dice: "Ustedes ya se olvidaron de mi empleada Aninha, mi minera callada [...] ustedes la olvidaron. Yo nunca la olvidaré. Ni a su voz apagada, ni los dientes que le faltaban adelante y que por nuestra insistencia se colocó, en vano: no se veían porque ella hablaba para adentro y su sonrisa era también para adentro. Olvidé decir que Aninha era muy fea"[43]. Con esta introducción, en la que se acusa al lector de olvidar a la "minera callada", mientras por un lado, insinúa, quizás, la insignificancia y poco interesante que pueden resultar sus reflexiones sobre la

41 Clarice Lispector, "Detrás de la devoción", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 36.

42 Ibíd.

43 Clarice Lispector, "Sobre las dulzuras de Dios", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 40.

persona que trabaja en su casa; por otro, desafía a sus lectores a leer de aquello que no era común en los editoriales de un periódico masivo y comercial.

En esta última crónica, Lispector vuelve, una vez más, a reconstruir su historia, a recodar las crónicas anteriores para que sus cronistas logren comprender la historia de Aninha, su vida, por todo lo que ha pasado desde que trabaja en su casa. Sin embargo, en este último texto, señala algo nuevo, algo que los lectores no saben: "para que ella existiera como persona, dependía mucho de que la quisieran"[44]. Tania Gentic señala que en las crónicas de Lispector se construye "una comunidad de sujetos que pueden ser pensados más allá de la idea de Estado-nación, en la medida que los asuntos políticos se renuevan a través de un filtro de una subjetividad afectiva que hace del conocimiento de sí mismo una actividad intersubjetiva"[45]. Por su parte, otra idea que permite explicar la relación entre la escritura del otro con la escritura del ensayo, la plantea Weinberg:

> El encuentro con el otro y la relación de doble implicación con el mundo a través del lenguaje, el diálogo y la escritura, están así en la base de la constitución misma del género, a la vez que se despliegan en cada texto en particular, como coincidencia y tensión amistosa al mismo tiempo. El diálogo ha sido también concebido como una forma de búsqueda intelectual[46].

La historia de Aninha concluye con ella internada, enferma, desequilibrada. Una vez fuera del hogar es cuando la cronista lamenta su ausencia, y cuando es posible terminar de escribir su vida en función a la de ella: "Aninha, mi bien, tengo saudade de ti, de tu modo *gauche* de marchar"[47].

Para cerrar, desde la teoría feminista, la forma distinta de pensar expresada en la escritura de Lispector ha sido destacada por la teórica Rosi Braidotti al señalar que, a diferencia de su concepción en el engranaje patriarcal, el "pensar es un

44 Clarice Lispector, *ídem*., p. 40.

45 Tania Gentic, *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*, 141. La traducción es mía.

46 Liliana Weinberg, "El lugar del ensayo". En: *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 21, nº 24, 2012, p. 31.

47 Clarice Lispector, "Sobre las dulzuras de Dios", *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 42.

proceso corporal, no mental. Pensar antecede al pensamiento racional"[48]. Idea necesaria para proponer nuevos pactos para entender la escritura del pensamiento y la reflexión. Por otro lado, que la casa sea el lugar desde el cual se genera ese pensamiento, cuando a lo largo de la historia esa casa —siguiendo lo planteado por Lucía Guerra— ha sido "[l]ugar de la no-historia, fuera de toda agencia"[49], abre nuevas interrogantes y problemáticas para el estudio del ensayo latinoamericano.

48 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Second Edition, New York, Columbia University Press, 2011, p. 125.

49 Lucía Guerra-Cunningham, *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 124.

LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN *LOS MOTIVOS DE PROTEO* DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Vocación, conciliación de opuestos y juventud

Enrique Riobó (autor principal)*
*Cristián Inzulza***

* Programa de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Docente de Facultad de Educación, Universidad de Las Américas.
Este artículo deriva de una ponencia presentada en el Homenaje a Rubén Darío realizado el 2016, organizado por Alejandra Bottinelli.
** Licenciatura en Historia, Universidad de Chile. Coordinador del grupo de investigación de historia antigua y recepción, del que este trabajo forma parte.

Pero a la vez existe un transformador
que te consume lo mejor que tenés
te tira atrás, te pide más y más
y llega un punto en que no querés.

"Inconsciente colectivo", de Serú Girán

Introducción

Durante el contexto del cambio de siglo latinoamericano, son numerosas las referencias a la antigüedad, encontrándose en diversos ámbitos y adquiriendo distintos sentidos de esto; *Los motivos de Proteo*, libro que se buscará analizar en este texto, es firme evidencia. De este modo, antes de abordarlo, resulta necesario referirse a este panorama, que componía parte del imaginario de la época.

Un primer elemento relevante tiene que ver con el proyecto civilizatorio, pues según Hernán Taboada, parte del sentido de los monumentos y estatuas referentes a la antigüedad clásica —que abundaron en estas décadas— era la búsqueda por civilizar al vulgo[1], pero también a la ciudad, apelando especialmente a las transformaciones parisinas llevadas a cabo por el Barón Haussman, ciudad considerada como el paradigma civilizatorio[2], así como centro de la cultura mundial, siendo especialmente significativa para los modernistas[3]. En efecto, José Enrique Rodó es bastante explícito en declarar su admiración por autores franceses como France, Taine o Renan, siendo este último quien acuñó el concepto de milagro griego y declaró su admiración por la cultura helénica en su "Oración sobre la acrópolis"[4], donde destaca especialmente la blancura, pulcritud y belleza de la misma, así como su intrínseca relación con la civilización, pues afirmaría que después de haber visto Atenas: "El mundo entero me pareció entonces bárbaro"[5].

1 Hernán Taboada, "Los clásicos entre el vulgo latinoamericano", en: *Revista Nova Tellus*, (2012), p. 207.

2 Cfr. César Leyton y Rafael Huertas, "La tecno-utopía liberal de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875)", en: Leyton, C; Palacios, C; Sánchez, M (Eds.) (2015), pp.: 19-35. *El bulevar de los pobres. Racismo científico, higiene y eugenesia en Chile e Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Santiago, Ocho libros, pp. 19-20.

3 En torno al mismo tema de la antigüedad, los planteamientos de Rosa Pellicer son muy esclarecedores: "La antigua Roma en la narrativa de Rubén Darío", pp. 170-172. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 2016, vol. 45, pp. 169-182.

4 Ernesto Renan, *Recuerdos de vida y juventud*, México D. F., Compañía General de Editores, 1951, pp. 67-79.

5 Ídem., p. 69.

Hacia las últimas décadas del XIX, y a partir de la hegemonía positivista, especialmente de raigambre germana, comienza un declive de la consideración civilizatoria de la alta cultura vinculada a un apego más o menos estricto a la tradición o al canon, especialmente explícito en el ámbito de la gramática y el lenguaje, que se relacionó con la separación cada vez mayor entre el poder y las humanidades, lo que a su vez implicó también una mayor libertad para su tratamiento cultural, posibilitando un abordaje que Andrew Laird ha denominado de innovación, contrapuesto a la perspectiva de la tradición[6]. De cualquier manera, la relevancia de lo clásico en el ámbito educativo, tanto en términos de historia como de lenguas, también desciende durante las últimas décadas del XIX y las primeras del XX[7].

Lo anterior, en todo caso, no implicó de modo inmediato una merma en la relevancia de la antigüedad clásica como parte del imaginario de la época, aunque sí fue más relevante la disputa por su sentido. Así, por ejemplo, mientras declinaban los temas clásicos en el ámbito educativo, comenzaba a hacerse más significativa la educación física y el desarrollo deportivo, que tomaba de la Hélade parte de su legitimación histórica, algo que llega a un clímax con la instauración de los Juegos Olímpicos modernos[8], en 1896, de la mano de Pierre de Coubertin, cuyo corazón se encontró, al menos hasta los años 60, guardado en la ciudad de Olimpia, a modo de símbolo de la estrecha relación entre pasado y presente.

En ese mismo ámbito, las referencias a Esparta resultaban muy significativas, especialmente en relación a la llamada gimnasia alemana, que propiciaba una educación física militarista, a la vez que recuperaba un afán de comunidad racial hermética y vigorosa[9]. De hecho, también es posible encontrar un rescate de las

6 Andrew Laird, "Soltar las cadenas de las cosas: las tradiciones clásicas en Latinoamérica", en: Bochetti, Carla (ed.), *La influencia clásica en América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009. Versión digital disponible en:https://www.academia.edu/1517573/Soltar_las_cadenas_de_las_cosas_las_tradiciones_clasicas_de_Latinoamerica (Revisado el 07/07/2014 por última vez).

7 Para revisar algunas discusiones en torno al caso chileno, ver: Edda Hurtado, "Del latín al castellano o de las humanidades clásicas a las humanidades modernas en el siglo XIX chileno", en: Literatura y Lingüística N° 26, 2012.

8 Christina Koulori, "From Antiquityto Olympic Revival: Sports and Greek National Historiography (Ninteenth and Twentieth Centuries), en: Eleni Fournaki y Zinon Papakonstantinou (eds.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, Routledge, Nueva York, 2011, pp. 10-49. Para el caso chileno y continental, en que se desarrollaron Juegos Olímpicos locales, que para imprimirles un mayor carácter patriótico incorporaban juegos mapuche, se puede ver: Sol Serrano, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo (Eds.), *Historia de la Educación en Chile (1810-20120). Tomo II. La educación nacional (1880-1930)*, Ed. Taurus, Santiago, 2012, pp. 235-244.

9 Helen Roche, *Sparta's German Children: The ideal of ancient Sparta in the Royal Prussian Cadet-Corps, 1818-1920, and in National-Socialist Elite Schools (the Napolas), 1933-1945*, Swansea, The Classical press of Wales, 2013.

prácticas eugénicas lacedemónicas en el discurso científico y darwinista de esos años[10], los que en muchas ocasiones vinculaban la belleza clásica a la superioridad racial blanca, específicamente aria. A lo anterior podemos agregar el rescate de los bárbaros germánicos como relevantes para la constitución racial chilena o como antecedente del cesarismo democrático, según los trabajos de Nicolás Palacios[11] y Laureano Vallenilla Lanz[12]. En buena parte de estos casos, el enfoque está puesto en la vigorosidad, fuerza y virilidad que caracterizaría a las perspectivas más nacionalistas —muchas de ellas también imbuidas por el positivismo—que comprendían la nación en clave masculinizada, contraponiéndose al afrancesamiento que, feminizado, Nicolás Palacios vincula a la poetisa helénica Safo[13].

En este contexto de desdén a las humanidades, aparecerán diversas muestras de resistencia: pienso especialmente en los Ateneos de la juventud, donde se cultivaban las humanidades y la literatura, con especial énfasis en la antigüedad clásica. En todo caso, la relación específica entre lo grecolatino y la juventud es un tema altamente relevante, y puede verse también en el desarrollo de los Juegos Florales o Fiestas de la Primavera en diversas ciudades continentales —y en el caso chileno, organizados por la FECH[14]—, así como en las Minervalias, juegos en honor a la juventud estudiosa guatemalteca, organizados por la dictadura de Estrada Cabrera[15] y que llegó a contar con la presencia del célebre poeta José Santos Chocano[16].

También cabe señalar que, en el afán de rescate de las humanidades, es posible encontrar algunas vertientes que conforman una suerte de *humanismo aristocratizante*, relacionadas con un desdén a la democracia y la cultura popular, así como a la valoración de lo espiritual por sobre lo material[17], que Mariátegui analiza en

10 Marcelo Sánchez, "'Eugenesia: Ciencia y Religión'. Una aproximación al caso chileno", Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, volumen 18, nº 1, 2014, pp. 62-63.

11 Nicolás Palacios, *Raza Chilena*.

12 Laureano Vallenilla Lanz, *Cesarismo democrático y otros textos*, Ed. Ayacucho, Caracas, 1991, pp. 104-106 y 353.

13 Bernardo Subercaseaux, "Raza y nación: el caso de Chile", en: *Acontracorriente*, vol. 5, nº. 1, Fall 2007, 29-63; p. 41.

14 Ver: Raúl Silva Castro, "Juegos Florales abiertos por JUVENTUD", *Claridad*, [S. l.], v. 2, n. 61, ene., 1922. Disponible en: http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7323/7138. Fecha de acceso: 26 mar. 2017; y "Fiestas de la Primavera", *Claridad*, [S.l.], v. 1, n. 2, ene., 1920. Disponible en: http://www.revistas.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/6312/6165. Fecha de acceso: 26 mar. 2017.

15 Ver: Rafael Estrada Cabrera, *Ecce Pericles*, Guatemala, Tipografía nacional, 1945.

16 Dentro de esta línea argumentativa, interesa relevar su ensayo "Minerva en América", en: *José Santos Chocano. Obras completas*, México D. F., Ed. Aguilar, 1954, pp. 1002-1006.

17 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ed. Ayacucho, Caracas, 2007, pp. 125-131.

torno al pensamiento del doctor Deústa y que, según el peruano, encarnarían "la mentalidad del civilismo feudal, de los encomenderos virreinales"[18].

Por otro lado, desde el socialismo también se pueden encontrar algunas referencias a la antigüedad, aunque en este plano se hace imperativo investigar de modo más profundo. De lo que conozco, se puede mencionar a Tristán Marof comparando a Augusto César Sandino con Espartaco[19] o Raúl Haya de la Torre, que sustentaba la necesidad de vestimenta, alimentación y hogar como condiciones mínimas para el progreso humano y la emancipación material y espiritual en Platón[20]. Pero mención especial merecen algunas de las perspectivas encontradas en la educación socialista mexicana, especialmente durante la segunda mitad de la década de 1930, que afirman que la cultura helénica no debiese tener trascendencia por su naturaleza esclavista[21] o que el estudio de ésta se ha vinculado a perspectivas reaccionarias e inmovilizadoras[22].

Para el ámbito específico del modernismo, usualmente se han relacionado las referencias a lo clásico a los afanes cosmopolitas, universalistas e incluso escapistas, así como también a un rescate de lo holístico e incluso lo místico o pitagórico, en el caso específico de Rubén Darío[23] —quien también propugnaba, según Tünnerman, la necesidad de dar importancia a lo grecolatino en la educación nicaragüense[24]—. En buena medida, es posible afirmar que estas características entran en conflictos con una mirada más tradicionalista y canónica del arte y la literatura, por un lado, y con las perspectivas híper cientificistas y racionalistas del positivismo (cabe señalar, por supuesto, que esta reacción ya tenía antecedentes en Europa, siendo Nietzsche especialmente relevante en ese plano). Así, elementos como el proceso de inspiración en vínculo con la divinidad, la relevancia de la vocación, la búsqueda de la armonía y del "enigma" o la importancia de la música, la belleza o la poesía como medios para acercarse al misterio e intentar

18 *Ídem.*, p. 125.

19 Tristán Marof, "Espartacus y Sandino", en *Amauta* (Lima), año iii, núm. 14, p. 26.

20 Víctor Raúl Haya de la Torre, "Intensidades americanas (párrafos)", pp. 47-50, en: *Revista de Educación. Ministerio de Educación pública*, N° 49, Abril de 1934, Santiago de Chile, p. 48.

21 Raúl Contreras; Faustino Zelaya, *Historia Universal. Para uso de los alumnos de las escuelas primarias. Hecha bajo la supervisión de la Comisión Editora Popular de la Secretaría de Educación Pública*, Ed. El Nacional, México D. F., 1938.

22 Heriberto Sein, "Las humanidades modernas. La cultura y la investigación científica", en: *Revista de Educación (D.A.P.P.)*, enero, 1938, pp. 35-39.

23 Cathy Login Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México D.F., FCE, 1986.

24 Carlos Tünnermann Bernheim, *La paideia en Rubén Darío: una aproximación*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1997, pp. 246-247; 251-252.

escuchar el ritmo del mundo, pueden encontrarse tematizados a partir de imágenes o referencias de la antigüedad clásica[25].

Por otro lado, algunas referencias al mundo oriental dentro del modernismo se han leído en una clave universalista y cosmopolita, aunque agregando también la noción de exotismo y de rescate de lo decorativo y suntuoso, también como reacción a la hegemonía de una racionalidad utilitarista y pragmática. En específico, la investigación de Araceli Tinajero plantea la existencia de un orientalismo en el modernismo, pero que no se encuentra necesariamente subordinado a la mirada imperialista, pues no tendría la perspectiva estrictamente binarista Oriente-Occidente, como afirmaba Edward Said, sino que una mirada mucho más dialógica, donde incluso existiría una suerte de identificación de Hispanoamérica con lo oriental. En ese sentido, para Tinajero, "los modernistas sabían perfectamente lo que hacían cuando en un mismo texto combinaban referencias al Lejano Oriente con aquéllas de las culturas indígenas y al mismo tiempo citaban autores europeos"[26].

En todo caso, será algunas décadas más adelante en que las referencias al Oriente adquirirán mayor relevancia con el rescate de Vasconcelos y sus *Estudios indostánicos*, Mistral y sus perspectivas filosófico-religiosas vinculadas al budismo[27], o Tamayo y su rescate de lo hindú, equiparándolo incluso a lo heleno[28], muchas veces en clave mística, filosófica o literaria, mediado especialmente por la figura de Rabindranath Tagore. Incluso, en torno a la constitución de disciplinas como la arqueología o antropología en Chile, parece ser que la existencia de momias egipcias —que en las décadas finales del siglo XIX fueron sólo relevantes para los coleccionistas de antigüedades— se hizo más significativa hacia principios del siglo XX[29].

No obstante lo anterior, también es posible encontrar una diversidad de referencias a lo oriental en vínculo con lo bárbaro, como aquella que denomina a Emiliano Zapata como el Atila del sur durante los inicios de la Revolución mexicana,

25 Enrique Riobó, "Lo clásico y el problema del conocimiento en *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío", en: *Cuadernos de Postgrado*, N°10, Universidad de Chile, 2014; Enrique Riobó, "Antigüedad y Modernidad en el Ariel de José Enrique Rodó", en: *Revista Pléyade*, N°15, CAIP, 2015.

26 Araceli Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, Purdue University Press, Indiana, 2003, p. 19.

27 Ver: Gabriela Mistral, *Prosa Religiosa de Gabriela Mistral*. Introducción, Recopilación y Notas de Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1978. Disponible en: http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/prolprosarel.html

28 Ver: Franz Tamayo, "Nuevos Rubaiyat", en: *Obra escogida*, Ed. Ayacucho, Caracas, 1979.

29 Hago referencia a la investigación de seminario de grado para la licenciatura en historia, actualmente en curso, de Daniela Silva.

aunque la asimilación de indígenas a los pueblos árabes u orientales, siempre en clave de barbarie, y muchas veces vinculado a lo desértico, a la pasividad, a la degeneración, a la inocencia o a la senectud, está bastante extendida y puede encontrarse incluso en textos escolares de la época.

Dentro del panorama anterior, Rodó se sitúa claramente en una perspectiva que rescata elementos de la antigüedad, especialmente ateniense, entendiéndolos como valores imperecederos e históricamente relacionados a la latinidad continental —como es la importancia de la belleza y la valoración estética, muy bien desarrollada por Grínor Rojo en uno de sus ensayos neoarielistas[30]—, pero que se encuentran en entredicho durante su contemporaneidad, especialmente por la dominación de las ideas y perspectivas utilitaristas, cientificistas y positivistas. Asimismo, si bien es posible encontrar miradas aristocratizantes dentro de su obra, la valoración de la democracia es explícita, estableciéndose un contrapunto con algunos de sus referentes franceses. En el ámbito del orientalismo, creo que es posible interpretar una mirada más bien negativa, pero parece encontrarse más matizada que en *Ariel*.

En ese sentido, el presente análisis busca reconocer cuáles son los valores e ideas que se están legitimando a partir de lo greco-latino, así como qué imagen de la antigüedad se construye, cómo y por qué, en *Los motivos de Proteo*, de José Enrique Rodó.

Propongo que, por un lado, la manera en que Rodó trabaja con los clásicos ayuda a sustentar una determinada relación entre América Latina y la modernidad europea, mediada por las nociones de latinidad, el rescate del humanismo y la incorporación de nuestro continente al ámbito de lo civilizado occidental. Esto es relevante, pues dichas posturas entraron en pugna con otras miradas, por un lado, más utilitaristas, pragmáticas y tecnocratizantes, relacionadas con una alta valoración de Inglaterra[31] y los Estados Unidos; y por otro, con perspectivas más cientificistas y localistas, que muchas veces tomaban como referencias ideas germanófilas[32], vinculadas a la noción de *kultur*, contrapuesta a la de civilización[33], que, en algunos casos, planteaban la especificidad radical de lo nacional y una creciente relevancia hacia la cultura popular, que inevitablemente chocaba con las perspectivas arielistas del uruguayo.

30 Grínor Rojo, "Kant, Schiller, Rodó y la educación estética del hombre", en: *Ensayos neoarielistas*, Ed. Lom, Santiago, 2008.

31 Que, a su vez, tenía otra forma de comprender lo clásico en vínculo con su desarrollo imperial, con un énfasis muy fuerte en su autoconsideración como la nueva Roma. Cfr: Barbara Goff, *Classics and colonialism*, Duckworth, Londres, 2005; y Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, 2010, Madrid, pp. 338-345.

32 Algunas de estas perspectivas serán luego llevadas a un extremo por el nazismo. Ver: Roche, Op. cit., o Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la antigüedad*, Abada editores, 2013, Madrid.

33 Para profundizar sobre esta diferencia ver: Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, FCE, México D.F., 2009, pp. 83-90.

Ahora bien, aunque también se ha notado en *Ariel*[34], creo ver en *Los motivos de Proteo* una mayor búsqueda por la conciliación de los opuestos —como positivismo y modernismo u originalidad y tradición—. O al menos ello puede desprenderse del tratamiento de la antigüedad en los motivos que se comentarán en seguida, la que se presenta como un espacio en que muchas veces conviven ambas formas de entender el mundo. Lo anterior no obsta que igualmente haya un énfasis significativo en temáticas vinculadas a la crítica al positivismo como es la alta valoración de lo juvenil o la importancia de la vocación.

Para realizar la selección de motivos, me enfoqué en dos aspectos principales: a) lo clásico como generador de conocimiento o sabiduría no superada y/o como ejemplo paradigmático de una problemática general, y b) la representación de lo antiguo en parábolas o alegorías situadas en tal espacio temporal. Inevitablemente, por ser su obra más notable y relevante, se intenta desplegar un contrapunto con *Ariel*, más o menos exhaustivo según el caso. Por ello dicha obra resulta ser un eje a partir del cual también se ordena la panorámica recién realizada.

Perspectiva teórica

Esta indagación se nutre teóricamente de perspectivas vinculadas a la recepción de lo clásico, especialmente aquellas que asumen que su tratamiento en determinado contexto es ideológico y, por ende, la relevancia de su análisis se encontraría en que nos ayuda a entender las formas en que legitima un orden social particular o un grupo de instituciones, creencias y valores que operan culturalmente[35]. En ese sentido, como lo ha planteado García Jurado[36] —aunque de forma apegada a las miradas de la tradición clásica—, el desarrollo del conocimiento en torno a lo grecolatino en el contexto moderno tendría elementos en común con lo que Edward Said plantea en *Orientalismo*.

34 Luciana Mellado, "El modernismo y el positivismo en el Ariel de José Rodó", en: *Alpha*, nº 22, julio 2006, pp. 75-88.

35 Seth Schein, "'Ourdebtto Greece and Rome'. Canon, Class and Ideology", en: *A companion to classical receptions*. Hardwick, L.; Stray, C. (Eds.), Blackwell publishing, Oxford, 2008.

36 Francisco García Jurado, "La Tradición clásica y el Orientalismo: Gilbert Highet desde Edward Said, Edward Said desde Gilbert Highet", en: José Rojas Otárola (Ed.), *Propuestas e interpretaciones: Svpplementuvm x Nova Tells*, México D. F., UNAM, Instituto de Investigaciones filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2015, pp. 13-44.

También, es necesario hacer mención a los planteamientos de Said en "Choque de definiciones", donde se afirma la existencia de una disputa continua por la definición de lo que sería una determinada cultura o civilización, en la que se juega la posibilidad de construir hegemonía dentro de la misma. Y en esa disputa, el control del discurso sobre el pasado, resulta fundamental[37].

Los motivos de Proteo

Cambio y vocación

Este texto, publicado en 1909 está compuesto de 158 motivos o capítulos de distinta extensión—entre media y siete páginas—, los que están enumerados de modo romano. Desde el mismo título encontramos una referencia clara al mundo antiguo. Proteo era el pastor de focas de Poseidón y, "como todas las divinidades de las aguas, tenía el don profético y el conocimiento cabal de lo presente y lo pasado. Pero era avaro de su saber, esquivo a las consultas, y para eludir la curiosidad de los hombres apelaba a su maravillosa facultad de transfigurarse en mil formas diversas"[38]. Esta singular capacidad de Proteo es clave, ya que metaforiza dos ideas centrales del libro: la dificultad para acceder a la verdad o el conocimiento y el cambio permanente como eje de la vida. Esto último es desarrollado desde el primer motivo, cuando se explicita tal idea, que aparecerá de diversos modos a lo largo del libro. Lo clásico, en el desarrollo inicial y presentación de esta mirada, no tiene solo importancia como una referencia que ayuda a comprender su sentido más profundo por medio de la metáfora, sino que lo hace de manera más concreta, que se puede entender bajo el primer criterio propuesto, una sabiduría no superada: "¿Quién ha expresado esta inestabilidad mejor que Séneca, cuando dijo, considerando lo fugaz y precario de las cosas: «Yo mismo, en el momento de decir que todo cambia, ¿ya he cambiado?»"[39].

37 Edward W. Said, "El choque de definiciones. Sobre Samuel Huntington", en: Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005, pp. 533-558; cfr. p. 534.

38 Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, Ed. Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976, p. 61.

39 Motivo 1. *Ídem*, p. 64.

En torno al tema de la vocación —central dentro del libro[40]—, pueden encontrarse dos referencias a la antigüedad como ejemplos paradigmáticos. Por un lado, se hace referencia a Albino como la imposibilidad de ir en contra de la vocación, aun cuando se condene el objeto de la misma:

> El gran capitán de los reinados de Marco Aurelio y de Cómodo[41]: Albino, es fama que reprobando las armas con toda la sinceridad de su pensamiento, perseveraba en ellas por ímpetu irresistible de su naturaleza, lo que le movía a decir que para él fue ideado el verso de Virgilio: *Arma amens capio, necsatrationis in armis*[42].

Un poco más atrás en el mismo motivo, se hace referencia a la Pythia[43] como un modo en que los griegos resolvieron el problema de descubrir la vocación propia, mencionando los casos de Aristóteles y Licurgo[44].

De manera similar, en el apartado 85 se presentarán dos referencias a lo clásico que buscan ayudar a ejemplificar la idea allí desarrollada —un modo de "falsa flexibilidad del espíritu", que "consiste en la aptitud del cambio activo, pero puramente exterior y habilidoso; ordenado a cierto designio y finalidad, pero no a los de una superior cultura de uno mismo [...]"[45]—. En primera instancia, la comparación entre Hermes y Mercurio metaforiza dos modos en que se presenta el cambio superficial: "Hermes helénico, dueño de mil mañas y recaudos, pero en sentido religioso y sublime, su avatar, el Mercurio latinizado, astuto y utilitarista"[46], mostrando al primero como aceptable, mas no al segundo. Más adelante se ilustra la misma

40 Para Carmen de Mora, esta sería la tercera de cinco divisiones temáticas realizables a *Motivos de Proteo*; de Mora, Carmen, "La búsqueda de un nuevo humanismo en Motivos de Proteo", en: *Philologia Hispalensis*, nº 3, 1988, pp. 123-134; *cfr*. p. 126. El tema de la vocación también es relevante en otros textos modernistas, como por ejemplo "El pájaro azul", de Rubén Darío.

41 En la indagación realizada se encontró un Albino, pero que estaba bajo el mando de Séptimio Severo (posterior a los emperadores mencionados). Este general tenía gran poder en Britania y fue transferido a Roma para evitar revueltas en dicha provincia. En ese sentido, al menos según lo dicho por Herodiano (ii. 15, iii. 5-7), la interpretación de Rodó no es factual.

42 Motivo XL. Rodó... Op. cit., p. 109.

43 Sacerdotisa del Oráculo de Delfos.

44 Motivo XL. Op. cit., p. 109.

45 Motivo LXXXV. Rodó... Op. cit., p. 198.

46 Ibídem. La relación de lo romano con lo utilitarista también se puede encontrar en la comparación que hace Rodó, en el *Ariel*, entre los Estados Unidos y la república romana tardía (Riobó, 2015, op. cit., p. 61).

idea, pero esta vez de modo histórico, a través de la figura de Alcibíades, el que se convierte en paradigma de esta "falsa flexibilidad del espíritu"[47]:

> Toma cien formas, usa cien antifaces, arregla de cien modos distintos su aspecto y sus acciones; pero nada de esto alcanza a lo íntimo, al corazón, a la conciencia; en nada se ha modificado al través de tantos cambios lo que hay de real y vivo en su personalidad. Él es siempre Alcibíades, cómico en la escena del mundo, Proteo de parodia, cifra de esa condición sinuosa y falaz del genio griego, que personifica, en la epopeya, Ulises [...][48]

Aparte de una mirada más ponderada con respecto a la Hélade que en el *Ariel*, aquí se está personificando un antivalor con el ateniense, resulta muy interesante la crítica realizada, pues el problema esencial tiene que ver con que, a partir del cambio artificioso, Alcibíades termina eludiéndose a sí mismo, volviéndose incapaz de descubrir su propia originalidad, tema que inspira el apartado 146 de sus *Motivos...*[49] Allí, se comienza con la siguiente premisa: "Por la manera de sentir, nadie hay que deje de ser original. Nadie hay que sienta de modo enteramente igual a otro alguno"[50], lo que implica que todos los modos en que se desenvuelve un sentimiento, son exclusivos e irrepetibles, lo cual se hace tangible a partir de una referencia al mundo clásico, específicamente a las *Vidas Paralelas* de Plutarco, dando a entender que este ya conocía tal verdad: "notaba ya Plutarco cuánta diferencia va de fortaleza a fortaleza, como la de Alcibíades a la de Epaminondas; de prudencia a prudencia, como la de Temístocles a la de Arístides; de equidad a equidad, como de la de Numa a la de Agesilao". Y prosigue, en una reflexión que complementa la sapiencia primera del autor antiguo:

47 Motivo LXXXV. Rodó... Op. cit., pp. 198-199.

48 *Ídem.*, p. 199.

49 Ahora bien, si se revisa especialmente la postura de Aristófanes sobre Alcibíades, rescatada en la biografía realizada por Plutarco, se puede apreciar que se afirma lo opuesto a lo dicho por Rodó, es decir, que Alcibíades, debido a que ha logrado desarrollar todo su potencial es que, a pesar de un comportamiento "tiránico" (Plutarco, *Vida de Alcibíades*, 16) —que implica deslealtad y excentricidad—, es necesitado y requerido por las partes beligerantes. De hecho, la descripción de Aristófanes rescatada por Plutarco es bastante evidente en ese sentido: "Lo principal es no criar un león en la ciudad, pero, si se cría, hay que aceptar sus costumbres" (*Ídem.*). De esta forma, pareciera que Rodó *espiritualiza* los cambios de Alcibíades, haciendo caso omiso de las condiciones políticas y materiales que los rodearon.

50 Motivo CXLVI. Rodó... Op. cit., p. 295.

> para que estas diferencias existan no es necesario que el sentimiento que las manifiesta sea superior y enérgico, ni que esté contenido en la organización de una personalidad poderosa. Basta con que el sentimiento sea real; basta con que esté entrelazado en la viva urdimbre de un alma. ¡Cuánta monotonía, aparentemente, en el corazón y la historia de unos y otros hombres! ¡Qué variedad infinita, en realidad![51].

De este modo, la originalidad parece encontrarse mediada especialmente por la aceptación plena del sentimiento real que está contenido en cada uno de nosotros —que al menos en alguna medida puede relacionarse con la vocación, en el entendido que ésta es un llamado prácticamente ineludible—, y que debiese guiar el accionar vital de cada uno. También es posible afirmar que la originalidad no es absoluta, sino que sería más bien la manifestación particular de algún universal —en el caso anterior, de determinados sentimientos o valores relevados por Plutarco en los personajes mencionados. Más adelante volveremos a este problema, buscando relacionarlo con la concepción de juventud que existe en el uruguayo, lo que, a su vez, remite también a su americanismo. Pero para poder llegar ahí, debemos realizar una parada intermedia.

Conciliación de los opuestos

En el *Ariel*, José Enrique Rodó desarrolla una oposición muy clara entre el desenvolvimiento holístico, que busca armonizar los distintos elementos de la vida humana y el desarrollo exclusivo de un solo ámbito vital, contraponiendo Atenas y Esparta como dos ejemplos paradigmáticos. Y aunque afirma que ambas se complementaban, pues la segunda habría logrado sacar lo mejor de la primera[52], estas nunca se igualan, cosa que sí ocurre en el relato "Los seis peregrinos", contenido en el motivo 100, que cuenta la historia del mismo número de amigos que siguen a su maestro hacia otra ciudad y cómo, a medida que se avanza, uno a uno van separándose del resto del grupo. Finalmente, solo dos llegan a encontrarse con el líder Endimión, aunque por caminos distintos. Agenor, el primero en apartarse —debido a que no esperó a que sanara un pastor encontrado en el camino—, es también uno de los que termina la peregrinación. El otro será Idomeneo, cuyo tránsito es el eje central de la historia.

51 Ídem., p. 296.

52 José Enrique Rodó, *Ariel*, Editorial Ercilla, Santiago, 1938, p. 66.

Este motivo se inicia con un párrafo donde se explica la existencia de dos posibles almas sinceras y entusiastas, una "inflexible, alma monocorde y austera" y la otra "cuyo entusiasmo asume las múltiples formas de la vida, y consiente, generoso con su riqueza de amor, otros objetos de atención y deseo que el que preferentemente se propone"[53]. La pequeña narración ya referida tiene por objeto ilustrar esta dicotomía, siendo Agenor e Idomeneo personificaciones de los dos modos en que existen estas almas sinceras y entusiastas. El primero, laconio, tiene "el entusiasmo rígido y austero, la sublime obsesión que corre arrebatada a su término, con ignorancia o desdén de lo demás"[54], correspondiente no solo a la primera de las formas descritas, sino también a las características asignadas a Esparta en el *Ariel*. Por su parte, con Idomeneo, oriundo del Ática, se realiza una operación similar: contiene en sí las características del segundo modelo de alma, correspondiente a la imagen de Atenas tenida por Rodó, demostrando una multiplicidad de facetas ya tendiendo "a las voces con que lo solicitaron la caridad, el arte, el trabajo, la naturaleza, y que de las impresiones recogidas en lo vario del mundo formaba, alrededor del sueño grande de su alma, un cortejo de ideas"[55], lo que no implicó una mengua en la tenacidad por lograr el objetivo propuesto.

De este modo, el relato da cuenta de una perspectiva menos dicotómica en torno a la distinción entre el esfuerzo en una dirección y el holístico, afirmando que ambos son válidos y nobles, aunque igualmente se le entrega un mayor protagonismo al segundo, pues Agenor solo aparece al inicio y al final del relato. Asimismo, da cuenta de la operación de alegorizar una idea abstracta, situándola en un contexto de la antigüedad clásica, ejercicio que se repite en varias ocasiones dentro del texto, muchas veces también en la búsqueda de conciliar oposiciones.

En torno a un problema relacionado a la tensión positivismo-modernismo, específicamente vinculado al problema del conocimiento y del control de uno mismo, es posible encontrar dos cuentos ilustrativos en torno a la búsqueda por conciliar opuestos. El primero se encuentra en el septuagésimo octavo motivo, y corresponde al cuento "Ayax". Allí se habla de una flor —el jacinto—, en cuyos pétalos aparecían figuras que se asemejaban a las letras *alpha* e *i griega*, por lo que Rodó

53 Motivo C. Rodó... Op. cit., p. 219.
54 *Ídem.*, p. 226.
55 *Ídem.*

afirma que Virgilio asemeja dicha flor al héroe aqueo[56], Ayax, por la concordancia del nombre con las letras.

El relato describe especialmente la situación de Urania, hija de Lupercio, geómetra y filósofo romano, comparada con una Hepatia juvenil, y cuyo nombre hace referencia a la musa de la astronomía y astrología. Se le describe como invernácula y más aficionada a los libros que al sol. El caso es que la protagonista decide salir de su encierro, por lo cual conoció el jacinto, pero termina dudando que efectivamente se refiera al griego personaje, porque "las flores no tenían sino dos letras de aquel nombre, y en Urania dominaba un concepto sobrado ideal del orden infinito para creer que, una vez el nombre comenzado por mano de la Naturaleza, hubiera podido quedar, como en aquellas flores, inconcluso"[57]. El cuento termina con una reflexión acerca de la problemática que acechó a la joven científica:

> En presencia de los destinos incompletos; de la risueña vida cortada en sus albores; del bien que promete y no madura, ¡quién no ha experimentado alguna vez el sentimiento con que se preguntaba Urania cómo la Naturaleza pudo no completar en ninguna parte el nombre de Áyax habiendo impreso las dos primeras letras en la corola del jacinto!...[58]

De esta forma, la situación vivida por Urania metaforiza la idea de una naturaleza, al menos en parte, ininteligible. Esta idea adquiere un grado mayor de complejidad si la relacionamos con lo que Rodó plantea en las primeras líneas del relato, la noción de que "la imaginación antigua se apropió de esto [las figuras de los pétalos como las letras] como de toda singularidad y capricho de las cosas"[59]. La manera en que los antiguos hacen suyos los elementos de la naturaleza, si bien es amplia y creativa, no será suficientemente certera como para convencer a todos, en particular, a aquellos que fueron educados "en la afición de la sabiduría"[60].

56 La relación mítica es un poco más compleja, y no tiene a Ajax como protagonista. Parte en que, según Apolodoro (*Biblioteca*, Lib. I. III, 3), Apolo se enamora de Jacinto —hijo de Clío—, pero termina matándolo por accidente, por lo cual las iniciales serían prueba de la tristeza de Apolo por su muerte (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidos, Barcelona, 2010, p. 266). Luego, en la égloga III de Virgilio, se hace referencia a la flor que lleva estampados los nombres de reyes, en el contexto de una disputa de cantos entre Menalcas, encomendado a las musas, y Palemón, encomendado a Apolo.

57 Motivo LXXVIII. Rodó... Op. cit., p. 188.

58 *Ídem*.

59 *Ídem*., p. 187.

60 *Ídem*.

Ahora bien, resulta interesante hacer notar que, dadas las características de Urania, es posible pensar que no se busca relativizar la efectividad de la apropiación del jacinto por parte de la imaginería antigua, sino más bien mostrar como problemática una aproximación puramente intelectual o cientificista a la naturaleza, especialmente cuando ella ni siquiera está mediada por la experiencia. En efecto, el proceso de conocimiento de la flor y la consecuente búsqueda de las letras faltantes es definido por Rodó como un día de campo, después del cual ella se retira decepcionada nuevamente a sus aposentos. Incluso, afirma al principio—cuando ellos salen— que se le quita el entumecimiento del alma. Otro elemento relevante, tiene que ver con aspirar a que la realidad se ajuste a un ideal forjado exclusivamente por el estudio o la ciencia, pues ello inevitablemente roba parte de la vitalidad requerida para alcanzar tal absoluto —de suyo, inalcanzable en su totalidad—.

En este caso, entonces, la conciliación de opuestos parece estar dada más bien por la ambivalencia que implica la aceptación de la imposibilidad de extremar uno u otro, pues tanto la aproximación científica como la intuitiva aparecen como insuficientes: ninguna de las dos permite asir completamente a la naturaleza. Sin embargo, ambas convivirían "en tiempos en que Roma congregaba todas las filosofías"[61], por lo cual los problemas de su contemporaneidad —que toman una forma específica— se encontrarían ya presentes en la antigüedad, específicamente en su hiperbólica apreciación de la capital imperial.

El texto "Lucrecia y el mago", correspondiente al apartado 140, resulta un poco más claro con respecto a la conciliación de las tensiones modernismo-positivismo, especialmente con respecto al tema del control de sí mismo.

Este relato se inicia con la llegada de un "un religioso de algún culto oriental", descrito como uno "de los que por el mundo romano vagaban añadiendo a su primitivo saber retazos de la helénica cultura y profesando artes de adivinación y encantamiento"[62]. Este le propone a Artemio, funcionario público y neófito cristiano[63], y Lucrecia, su pupila, "poner de manifiesto lo que las almas encerraban en su centro y raíz más apartados de la sospecha común"[64], acción que realiza con Lucrecia, diciéndole que dentro de ella ve a una cortesana. Ante su espanto, el mago le dice que dentro de la cortesana ve "una criatura suavísima, por la que el ampo de la nieve se holgara a trocarse, según es de blanca [...] mujer sin sexo, puro espíritu"[65], pero que, dentro de esta última, ve también

61 *Ídem*.

62 Motivo CXL. Rodó... Op. cit., p. 287.

63 Recordemos que el cristianismo primitivo es relevado por el *Ariel* como uno de los referentes históricos significativos para la América Latina contemporánea.

64 *Ídem*.

65 *Ídem*, p. 288.

una criatura opuesta. Finalmente, el mago llega a la siguiente conclusión de la actividad que acaba de ejecutar:

> Con cien malvados, que durmieron siempre, en lo escondido de su ser, subió a la gloria cada bienaventurado; y con cien justos, que no despertaron nunca, en lo hondo de sí mismo, bajó a su condenación cada réprobo. Artemio: nunca estimules la seguridad, en el justo; la desconfianza, en el caído: todos tienen huéspedes que no se les parecen, en lo oculto del alma[66].

Con respecto al conocimiento, es clara la operación establecida por el uruguayo, en tanto el mago, oriundo del Oriente, y dueño de un saber declaradamente primitivo, pone en jaque a los cristianos Artemio y Lucrecia a partir de argucias. En este caso, lo que se desestabiliza es la seguridad a partir de la cual se presenta al par de romanos, quienes se muestran totalmente convencidos de la naturaleza virtuosa del alma de la segunda, encolerizándose ante la primera adivinación del oriental. De este modo, la importancia de la duda y de la continua búsqueda de lo propio, sin caer nunca en una seguridad inmovilizadora, parece ser uno de los elementos que se desprenden del texto.

El tema es que esa moraleja viene desde la adivinación, aunque resulta fundamental para el desarrollo adecuado del conocimiento, tanto de la realidad, como de sí mismo. En efecto, al mostrarle a Lucrecia una imagen de sí misma que era su exacto opuesto, y llevar a cabo un juego como de espejo donde cada vez se avanza hacia un abismo que exagera la contradicción previa, todo mediado por la adivinación y la magia, se termina exhortando a ella y a su discípulo a no confiarse y a luchar contra lo que tienen dentro de sí —el control de sí mismo—, con el objetivo de lograr mantener un recto camino. En otras palabras, el ideal positivista de pleno autocontrol, se encuentra mediado por la magia y la adivinación, que harían más bien referencia a un modo intuitivo de abordar la realidad. También resulta sugerente que esta conciliación se dé en una familia de cristianos primitivos, colectivo que en *Ariel* se presenta como constituyente de la latinidad continental ideal.

Ahora bien, otra posible interpretación es que Artemio y Lucrecia no eran lo suficientemente instruidos como para reconocer la maroma del oriental, puesto que Rodó explicita su carácter de neófito y funcionario, por lo que no es un hombre de ciencia o un sabio. Por ello, tal vez, es que cayó en el juego del oriental. En otras palabras, que el primitivo te cuestione puede implicar el desconocimiento de la condición propia de civilizado.

66 *Ídem*.

Un último aspecto relativo a la conciliación de opuestos, tiene que ver con el carácter estructural del libro —denominado como abierto, indefinido o perpetuo[67]—, vinculado a una perspectiva evolucionista[68], que en buena medida asume que la voluntad y el tiempo son factores de cambio. Ahora bien, como en *Ariel*, la educación también aparece como relevante aliciente para fortalecer la voluntad de cambio, especialmente cuando esta se encuentra en coherencia con el espíritu de cada persona y grupo humano.

Sin embargo, en *Los motivos de Proteo* puede encontrarse una concepción más marcadamente evolucionista: mientras en el *Ariel* la posibilidad de que los llamados a cambiar no lo hagan, es evidente, y el desdén hacia ellos explícito; el libro aquí abordado, al asumir la inevitabilidad de los cambios como el eje central del texto —tanto a nivel estructural como de contenidos— hace perder potencia a tal crítica.

Lo anterior es relevante por dos cosas. Primero porque implica una cercanía mayor a las miradas positivistas, no obstante, se conserven varios elementos más modernistas, viéndose una mayor conciliación entre ambas. Segundo, por la relación existente entre lo recién planteado con las ideas de juventud, vejez y su relación con su mirada hacia lo latinoamericano, cuestión que se desarrollará a continuación.

Juventud y América Latina

Un primer motivo a revisar en este apartado es el número 17, cuyo texto se denomina "La respuesta de Leuconoe", donde aparecen dos elementos en relación a lo clásico, que en *Ariel* cruzan toda la imagen de Grecia, pero que en *Los motivos de Proteo* no tienen tanta centralidad: la belleza y la nobleza. En este escrito se cuenta cómo a Trajano se le hizo "el más pomposo y delicado homenaje que hubiera podido imaginar" cuando se organizó un desfile en que cada participante "personificara a determinada tierra, ya romana, ya bárbara, y en su nombre reverenciase al César y le hiciera ofrecimiento de sus dones"[69]. En esta instancia preparatoria se hacen explícitos ambos aspectos, el homenaje es organizado por un patricio y son las más lindas doncellas de las familias ciudadanas las únicas que participan. No existe referencia a nadie ni a ninguna situación que no cumpla con ambas características: belleza y nobleza.

67 Carmen de Mora, "La búsqueda de un nuevo humanismo en 'Los motivos de Proteo'", en: *Philologia Hispalensis. Revista de la Facultad de Filología, Universidad de Sevilla*, vol. III, 1988, pp. 123-124.

68 *Ídem.*, p. 125.

69 Motivo XVII. Rodó... Op. cit., p. 80.

Dentro del desfile mismo, las dos primeras participantes corresponden a Roma y a Grecia. La primera es caracterizada de este modo: "primero que ninguna, Roma, en forma casi varonil: éste era el modo de hermosura de la que llevaba sus colores; el andar, de diosa; el imperio en el modo de mirar; la majestad en cada actitud y cada movimiento. Ofreció el orbe por tributo"[70]. La segunda, en tanto, recibe una calificación menos rimbombante, pero que la coloca de modo sutil, por lo menos, al mismo nivel de la primera: "la siguió [a Roma], como madre que viene después de la hija por ser ésta soberana, Grecia, coronada de mirto. Lo que dijo de sí sólo podría abreviarse en lápida de mármol"[71]. Roma puede ser la poderosa ahora, pero Grecia es su predecesora, y se hace difícil pensar que Rodó acepte que aquella supere a la cultura helena. Por otro lado, estas dos tienen una distinción por sobre la mayoría de las demás ciudades, culturas y espacios alegorizados. Los tributos que entregan tienen un valor simbólico[72], en cambio el resto otorgan sus recursos económicos, elementos culturales o recuerdos geográficos característicos, por lo que se puede suponer que ambas están por sobre las demás sociedades de la antigüedad.

70 *Ídem*., p. 81.

71 *Ídem*. Resulta interesante hacer referencia a esta imagen, que puede interpretarse de dos maneras diferentes, y si se aceptase que ambas están presentes en la referencia, existiría también una búsqueda por conciliar opuestos.. Por un lado, es posible establecer una relación del mármol con la superioridad o con el buen gusto —muy acorde a las miradas rodonianas de lo helénico—. De hecho, en revistas culturales y de educación del primer tercio del siglo XIX es posible encontrar ideas similares (Frank Crane, "En que se distingue el hombre superior", en: *Revista de Educación*, Ministerio de Educación pública, N° 58, Enero de 1935; Pompeyo Gener, "Esquilo, padre de la tragedia", en: El Maestro, Tomo II, N° 4, 1922). Por otro lado, en relación a las críticas que realiza Rodó a Rubén Darío con posterioridad a su texto *Rubén Darío*, cuando reniega de su modernismo, afirmando que el vate nicaragüense sería "mero placer formal" (Alberto José Vaccaro, "El modernismo", en: Obras completas de José Enrique Rodó, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1948, p. 19). Este le respondería en un poema de *Cantos de vida y esperanza: En mi jardín se vió una estatua bella; / se juzgó de mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva* (Ídem., p. 20). En ese sentido, el mármol simbolizaría lo vacuo, sin contenido, e incluso lo muerto. Si bien, dado el despliegue de filohelenismo de Rodó, la primera interpretación parece más evidente— por el hecho de ser la figura en cuestión una lápida—, la segunda mirada también puede verse como posible. Ahora bien, esta distinción también hace referencia a dos grandes miradas en torno al mundo clásico, la que asume su trascendencia y entiende que todavía le entrega vitalidad a nuestra contemporaneidad, y la que asume que los procesos históricos allí acaecidos ya finalizaron, y que, por ende, no existe una continuidad trascedente, sino más bien una lógica de recepción, utilizando imágenes de lo clásico como bambalina para nuevos temas (Maria Moog Grünewald, "Investigación de las influencias y de la recepción", p. 96, en: Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa Editores, Barcelona/Caracas, 1984, pp. 69-100), o autopsia para conocer procesos similares, pero distintos a los encarnados contemporáneamente (Neville Morley, *Antiquity and modernity*, Wiley Blackwell, Malden, 2009, pp. 3-4).

72 El orbe simboliza el poder, mientras el mirto la fecundidad —en Grecia— y la pureza —en el cristianismo—.

Este relato tiene como eje una problemática situación, que tendrá directa conexión con el desenlace de la historia. Hubo una doncella que quedó sin país, por lo que el organizador, "que era dado a los libros, se dirigió a un estante, de donde tomó un ejemplar de las tragedias de Séneca, y buscando en la Medea el pasaje donde están unos versos que hoy son famosos, por el soplo profético que los inspira, habló de la presunción que hacía el poeta de la existencia de una tierra ignorada"[73]. Este fue el lugar que representó Leuconoe y, siendo la última en desfilar, fue cuestionada por Trajano —ya que no había, ni presentado tributo alguno ni referido de ningún modo al lugar representado— con estas palabras: "¿qué bien me dirás de la región que representas, si has de evitar el engañarme?... ¿Qué me ofreces de allí?", ante lo que la doncella respondió "espacio"[74]. Ante la respuesta, el emperador replicó del siguiente modo:

> ¡Es verdad! Sea desapacible o risueña, estéril o fecunda, espacio habrá en la tierra incógnita, si existe; y aun cuando ella no exista, y allí donde la finge el poeta sólo esté el mar, o acaso el vacío pavoroso, ¿quién duda que en el mar o en el vacío habrá espacio? [...] tu respuesta tiene un alto sentido. Tiene, si se la considera, más de uno. Ella dice la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto y tangible, porque está en la humana condición que no haya bien mejor que la esperanza, ni cosa real que se aventaje a la dulce incertidumbre del sueño. Pero, además, encierra tu respuesta una hermosa consigna para nuestra voluntad, un brioso estímulo a nuestro denuedo. No hay límite en donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción. Donde hay espacio, hay cabida para nuestra gloria. Donde hay espacio, hay posibilidad de que Roma triunfe y se dilate[75].

Diversos aspectos pueden sacarse en limpio de la idea anterior. Primero, sobresale la sabiduría de Trajano, quien le entrega el premio a Leuconoe luego de reconocer lo excepcional e inventivo de su respuesta —o al menos de lo que, para él implica—. Es la elección menos obvia, en el texto nunca se la ensalza, solo hasta el final, cuando es el mismo Emperador quien lo hace. Esto puede ser relacionado a dos posibles perspectivas complementarias. En primera instancia, a la sapiencia superior del Emperador, quien se encuentra en la cúspide de la nobleza romana de la época, ensalzando aún más dicha característica, que cruza el relato. Ahora bien, esta sabiduría implicaría una relativización de una

73 Motivo XVII. Rodó... Op. cit., p 81.
74 *Ídem.*, p. 83.
75 *Ídem.*

armonización de opuestos previamente desarrollada, la de Ajax, toda vez que el Emperador plantea de modo explícito la superioridad de lo imaginado por sobre lo real.

Una segunda mirada, más histórica, tiene que ver con la figura de Trajano, bajo cuyo reinado, el Imperio romano llegó a su máxima extensión geográfica. En ese sentido, su avidez por avanzar y conquistar todo espacio se hace más comprensible, así como también el porqué de su decisión. Cabe señalar que Trajano fue el primer emperador no romano, habiendo nacido en Hispania. Esto es un detalle interesante, pues, sumado a lo anterior, ayuda a sustentar la interpretación que Leuconoe metaforizaría América Latina[76], así como la relación de esta con la antigua Roma.

En efecto, la protagonista representa una tierra ubicada más allá de la Atlántida, y desconocida para los participantes de la fiesta; la potencia expansiva de Roma se sitúa en la península ibérica a través de Trajano; Leuconoe es la doncella más joven de todas y se afirma la posibilidad de que este espacio nuevo sea ocupado por la gloria latina. Las dos primeras son referencias geopolíticas más o menos evidentes. La tercera tiene un correlato con una mirada más o menos hegemónica en la época, de la cual Rodó es uno de sus más importantes cultores, la de América Latina como un espacio joven y en construcción, incluso contrapuesto a la vieja Europa[77]. Por último, la noción de que nuestro continente representaría una suerte de continuidad con la antigüedad clásica —Roma se presenta como la hija de Grecia en el cuento—, es también explícita en el *Ariel*, se puede encontrar en autoras tan significativas como Gabriela Mistral[78], y es vinculada por Grínor Rojo a Rodó y a Darío, mostrando su relación con la noción misma de América Latina, como denominación para nuestro continente[79]. Por estas cuatro razones, parece clara la alegoría propuesta por el uruguayo.

76 Si aceptamos la argumentación a entregar, la conciliación de opuestos puede verse incluso en la utilización de Leuconoe para representar América Latina como el espacio del futuro, pues ella aparece en una *Oda de Horacio* —la undémica del primer libro—, cuando se la exalta a vivir el día a día, sin buscar referencias a su futuro, por estar ello prohibido por los dioses, estando su vida condicionada a lo que Júpiter desee.

77 Noción que llega al paroxismo durante la primera mitad del siglo XIX, especialmente en relación a la idea de decadencia de Occidente, sumada a las guerras mundiales, el contexto de crisis oligárquica y la importancia de las ideas raciales. Un ejemplo histórico de esta mirada, especialmente vinculada al tema del indigenismo boliviano, puede encontrarse en: Pablo Stefanoni, *"Qué hacer con los indios..." y otros traumas irresueltos de la colonialidad*, Ed. Plural, La Paz, 2010, pp. 45-55.

78 Gabriela Mistral, "Breve descripción de Chile (Conferencia en Málaga)", en: *Anales de la Universidad de Chile. La Universidad de Chile piensa Chile*. Especial Bicentenario, Santiago, 2010, p. 26.

79 Grínor Rojo, "Nota sobre los nombres de América", en: *Atenea* 483, I semestre, 2001, p. 72.

Ahora bien, la búsqueda por articular la idea de lo nuevo que se monta o se proyecta a partir de la tradición, se encuentra mediada por la conciliación de opuestos propuesta. En efecto, solo en la medida en que se acepte la tradición a la que se pertenece, es posible superarla o innovarla. América Latina, por ende, debe aceptar su filiación con los valores grecolatinos, para poder desarrollarse del modo más óptimo posible.

A partir de lo anterior, resulta muy interesante vislumbrar que toda la situación descrita no es azarosa, sino que está mediada por la divinidad, pues el poeta que escribe sobre esta tierra desconocida lo hace a partir de un 'soplo profético' que le permite conocer más allá de lo empíricamente sabido. Es reconocido que, al menos en la Grecia arcaica, la revelación divina en la poesía o el discurso implicaba un *status* de verdad[80]; y en Roma la invocación a los dioses es también común en su poesía —también, la adivinación y lectura de augurios era de importancia cotidiana. Asimismo, durante largos periodos de la antigüedad, la obra poética mediaba de forma continua el modo en que era posible vivir, ya sea legitimando construcciones políticas o entregando los valores centrales para cada cultura.

En ese sentido, es posible pensar que Rodó desliza una postura respecto a la preocupación por el rol del poeta en la modernidad —compartida por Rubén Darío, y si la abrimos a las humanidades en general, hasta hoy presente—, la cual toma parte de su densidad en la continuidad histórica y espiritual de América Latina con los clásicos grecolatinos, a partir de la cual es posible construir nuestra originalidad.

En torno a lo anterior, la condición juvenil de nuestro continente resulta fundamental, especialmente porque tal característica se define como dependiente de una...

> rítmica y tenaz renovación, que ni anticipa vanamente lo aún no maduro, ni consiente adherirse a los modos de vida propios de circunstancias ya pasadas, provocando el despecho, la decepción y la amargura que trae consigo el fracaso del esfuerzo estéril; sino que acierta a encontrar, dentro de las nuevas posibilidades y condiciones de existencia, nuevos motivos de interés y nuevas formas de acción; lo que procura en realidad al alma cierto sentimiento de juventud inextinguible, que nace de la conciencia de la vida perpetuamente renovada, y de la constante adaptación de los medios al fin en que se emplean[81].

80 Ver: Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 36-41; y Mario Orellana y Ricardo López, *Mito, filosofía e historia*, Librotecnia editores, Santiago, 2006, pp. 193-205.

81 Motivo IV. Rodó... Op. cit.

De este modo, la posibilidad de construir el camino propio y original está mediado por la aceptación y realización consciente de los cambios apropiados en el momento justo, situación que, de lograrse, implicaría un estado de juventud espiritual perpetua. Este es ejemplificado por tres figuras de la antigüedad y por dos motivos que acontecen en la antigua Grecia, el V y el CXIV.

En el motivo V, se describe un concurso de belleza ateniense, acaecido en medio de un homenaje anual que Atenas le rinde a Palas Atenea, que incluye sacrificios animales, protagonizado por los ancianos más bellos de cada tribu, quienes son caracterizados muy positivamente, relacionando de forma ambivalente su hermosura y prestancia a la juventud: "[la diosa] señala así en la ancianidad el don de una belleza genérica, que es, en lo plástico, correspondencia de una belleza ideal, propia también y diferenciada de la que conviene a la idea de la juventud, en la sensibilidad, en la voluntad y en el entendimiento"[82]. De esta forma, la juventud y la belleza aparecen como elementos generales que se manifiestan diferenciadamente de acuerdo a la cronología vital, que, al menos para los atenienses, no es impedimento para la perpetuación del cambio verdadero y rejuvenecedor.

En un tono similar, pero más explícito en la filiación de lo juvenil a lo heleno, es la pequeña historia situada en la 'edad heroica' griega y que tiene por protagonista a Hylas, contenida en el motivo CXIV. Este formaba parte de la expedición de los Argonautas, acompañando a Hércules. Aquel fue a buscar agua, cuando "graciosas ninfas surgieron, rasgando el seno de la onda, y le arrebataron, prisionero de amor, a su encantada vivienda"[83]. Ante su ausencia, los restantes viajeros fueron a buscarle y, al no encontrarlo, tuvieron que seguir. No obstante, en el lugar donde se perdió —las costas de la Misia— se continuaría con la pesquisa, gritando el nombre de Hylas durante la primavera, para luego hacerse una tradición en toda la Grecia antigua.

Desde que el protagonista es un 'efebo', el cuento está atravesado por la idea de la juventud. Existen tres referencias explícitas a la juventud como la fuerza que entrega las esperanzas de encontrar a Hylas:

> Cuando apuntaban las flores primerizas, cuando el viento empezaba a ser tibio y dulce, la juventud lozana se dispersaba, vibrante de emoción, por los contornos de Prusium. ¡Hylas! ¡Hylas! clamaba. / El tiempo enflaquecía las voces que habían sonado briosa y entonadamente; inhabilitaba los cuerpos antes ágiles, para correr los prados y los bosques; generaciones

82 Motivo V. Rodó... Op. cit.

83 Motivo CXIV. Rodó... Op. cit., p. 255.

> nuevas entregaban el nombre legendario al viento primaveral / de generación en generación, se ejercitaba en el bello simulacro la fuerza joven[84].

Asimismo, al ser la juventud el eje de la búsqueda por el argonauta perdido, y concluir que "Mientras Grecia vivió, el gran clamor flotó una vez por año en el viento de la primavera: ¡Hylas! ¡Hylas!"[85], es posible interpretar que los valores específicos de la juventud se transfieren a la Hélade completa. Asimismo, la juventud se acompaña de otras características positivas, también vinculadas a la búsqueda del joven —incluso su rapto es sublime— como el compañerismo, la hermosura, la alegría y la esperanza.

Un primer elemento a rescatar es la mayor coherencia de este relato con las miradas arielistas que vinculan íntimamente la juventud a la antigua Grecia, en tanto resulta evidente la asignación de tal valor a la cultura y espíritu helénico en conjunto. Por cierto, la consideración de lo helénico como un referente para la contemporaneidad latinoamericana —operación clara en *Ariel*—, también puede establecerse; especialmente, si se aceptan los argumentos anteriormente entregados.

En todo caso, la transferencia rodoniana de los valores de la juventud helénica a la cultura latinoamericana resulta más evidente al tomar en cuenta dos elementos. Primero, que en el mito griego de Hylas, según Apolodoro y Grimal, la búsqueda es realizada primeramente solo por Polifemo y Heracles, siendo este último quien obliga a participar a los misianos en ella, debido a que estaba enamorado del joven perdido. En ese sentido, la incorporación de los valores juveniles y del amor desinteresado, al accionar misiano y luego griego, es adición prefiguradora de Rodó, que entrega coherencia a su perspectiva más general con respecto a lo clásico y su proyección hacia lo continental.

Un segundo elemento tiene que ver con que la búsqueda de Hylas se transforma en una suerte de festival del espíritu juvenil en que se celebra la llegada de la primavera durante todo el resto de la vida de Grecia. Como se dijo previamente, en América Latina se desarrollaban festividades de índole similar, donde también se celebraba a la juventud, la poesía y/o la llegada de la primavera. En el caso chileno, uno de los más recordados son los Juegos Florales de 1914, evento organizado por la Sociedad de Artistas y Escritores de Chile, ganando el torneo Gabriela Mistral con su *Sonetos de la muerte*. Pero hay varios ejemplos similares a lo largo de nuestro continente, y el mismo Rodó instaba por la instauración de una celebración similar a nivel continental:

84 *Ídem.*

85 *Ídem.*, p. 256.

> Y he pensado en la juventud, como siempre que pasa por la mente una idea de esperanza y de gloria, y me he preguntado por qué de sus periódicos congresos de estudiantes no nacería, con la cooperación de los Estados, una fiesta aún más amplia, aún más significativa; las Panateneas de nuestra liga espiritual; un 25 de Mayo o un 12 de Octubre celebrados de modo que fuesen continentalmente en ágape de la amistad americana, y congregasen a los enviados de las diecisiete repúblicas, en junta cultural donde se delinease poco a poco el hábito de deliberaciones más eficaces y de lazos más firmes[86].

De esta manera, la relación entre la juventud y la Grecia antigua se proyecta hacia la contemporaneidad, instalando en América Latina la posibilidad de recrear tal valor para encontrar su originalidad, a la vez que se le incorpora en la tradición occidental.

Un último motivo a analizar es el 128, donde se encuentra "La despedida de Gorgias". En este, se presenta a Gorgias como un filósofo que va a ser ejecutado al anochecer, por lo que es despedido por sus discípulos, quienes le entregan toda su lealtad. Ante tal situación, el pensador los fustiga, diciendo que él les había intentado mostrar algunos caminos para acercarse a la verdad, pero que esta no era suya, pues su pensamiento no es dogmático, sino todo lo contrario: "Mi filosofía no es religión que tome al hombre en el albor de la niñez, y con la fe que le infunde, aspire a adueñarse de su vida [...] Yo os fui maestro de amor; yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad, que es infinita"[87].

Hay que destacar, en primer lugar, el rescate del sofismo realizado por el uruguayo —elevado al nivel de filosofía—, en tanto Gorgias es conocido especialmente por la frase "nada existe, si existe no podemos conocerlo y si pudiésemos conocerlo, no podríamos expresarlo o darlo a conocer con palabras"[88], lo cual da cuenta de una perspectiva desconfiada ante la posibilidad de conocer la realidad de modo certero y absoluto, lógica que se denota claramente en el motivo. Esto resulta interesante, pues contrasta con la triada platónica —que parece subyacer a algunas de las reflexiones rodonianas en el *Ariel*[89]— de lo bello, lo bueno y lo ver-

86 José Enrique Rodó, *El ciudadano de Roma*, Ed. Ayacucho, Caracas, 1994, p. 13.

87 Motivo CXXVII. Rodó... Op. cit., p. 268.

88 Robert Audi, *Diccionario Akal de Filosofía*, Madrid, Akal, 2004, pp. 459-460.

89 Pablo Rocca, *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*, Apéndice: "Apuntes inéditos" de un curso de literatura de Rodó, Biblioteca Cervantes Virtual, 2010. [Consultado el 03/02/2015], disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensenanza-y-teoria-de-la-literatura-en-jose-enrique-rodo-apendice-apuntes-ineditos-de-un-curso-de-literatura-de-rodo/html/037c5a23-881a-4af0-a729-155a7bfa7b51_5.html

dadero, que sí asume la posibilidad de acceder a la verdad a partir de la reflexión filosófica. En ese sentido, es posible ver nuevamente una suerte de conciliación de opuestos: en el relato de Rodó se mezcla el contenido y la formalidad acorde al sofista[90], con una muerte a la usanza de Sócrates, lo que difiere de la razón que da Plinio el Viejo para su fenecimiento: dejó de comer[91].

Un segundo elemento relevante de este motivo es la parábola que contiene, vinculada a la idea de verdad propuesta por Gorgias. Ante el juramento de lealtad de sus discípulos, este los fustiga y metaforiza lo negativo de tal acto, con el relato de una madre que ocupa hechizos —un corazón de paloma y una flor de íride todos los días— para conservar a su hijo en una niñez eterna. Pero cuando ya no encontró más ingredientes, el niño se convierte en un anciano que, enardecido, le dice lo siguiente, antes de morir:

> «¡Mujer malvada! —le oyó clamar, dirigiéndose a ella con airado gesto—, me has robado la vida, por egoísmo feroz, dándome en cambio una felicidad indigna, que es la máscara con que disfrazas a tus propios ojos tu crimen espantable... Has convertido en vil juguete mi alma. Me has sacrificado a un necio antojo. Me has privado de la acción, que ennoblece; del pensamiento, que ilumina; del amor, que fecunda... ¡Vuélveme lo que me has quitado! Mas ya no es hora de que me lo vuelvas, porque éste mismo es el día en que la ley natural prefijó el término a mi vida, que tú has disipado en una miserable ficción, y ahora voy a morir sin tiempo más que para abominarte y maldecirte...»

Lo que resulta interesante de esta parte es doble. Por una parte, el terrible constreñimiento —anti natural, incluso— que implica la conservación continua de la misma forma, situación que se relaciona con el paso inmediato de la niñez a la vejez. De ahí, nuevamente se reconoce la centralidad de la juventud como aquel momento en el cual es posible cambiar y verdaderamente vivir. Ello implica, inevitablemente, dejar atrás la inocencia y estabilidad para pasar por un proceso de cambio y crecimiento que involucra soltar las amarras que nos contienen, a partir del ejercicio de la voluntad y acción juvenil. Sin ello, resultaría imposible lograr satisfacer el impulso interior que nos llama a seguir la vocación y lograr nuestra originalidad —tanto a nivel individual como colectivo—.

90 Filostrato, *Vidas de los sofistas*, 9.

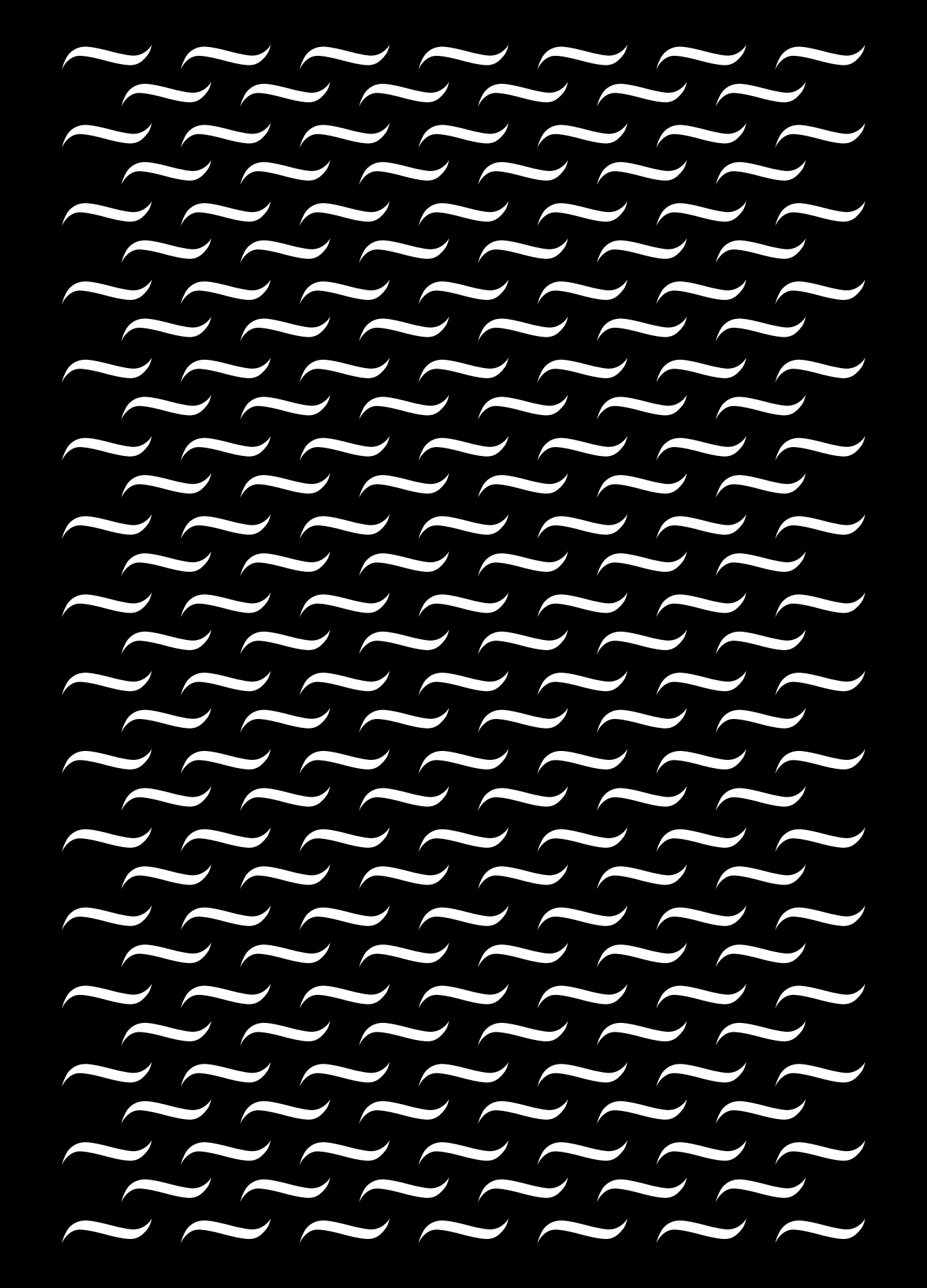
91 Plinio, *Historia natural*, VII, 156.

Reflexiones finales

En este apartado quisiera referirme a tres cosas. Primero, volver hacia lo planteado en la Introducción, para subrayar que la argumentación entregada apuntó a mostrar que la relación que Rodó establece entre lo latinoamericano y lo europeo moderno está mediada por la relevancia de la latinidad (concepto racial/cultural que en la época parece incluir a lo griego); el rescate del humanismo —especialmente desde una perspectiva espiritualizante, aunque sin llegar a los extremos de sus contemporáneos más conservadores—; y la incorporación de nuestro continente al ámbito de la civilización occidental, entregándole un sustento histórico a los dos primeros elementos. Por otro lado, resultó interesante mostrar las distinciones entre *Ariel* y *Los motivos de Proteo*, especialmente porque este último tiene un objetivo mucho más ambicioso —aunque menos logrado—y una perspectiva más conciliadora que la del texto más famoso de Rodó, lo que pudo notarse en las mucho más medidas referencias a la antigüedad. En el afán de buscar el holismo, se pierde potencia.

Segundo, el énfasis en la espiritualidad resulta muy grande en este texto, y esta no busca conciliarse con el ámbito de lo material —cosa que sí ocurre con la estatua de homenaje a Rodó en Santiago, creada por Tótila Albert en 1944—. En ese sentido, la búsqueda por el todo choca con el límite que el arielismo le impone. Esto resulta interesante, especialmente a partir de la operación que busca comprender la vocación o la manifestación original de los universales como una que solo llega a su máxima expresión cuando establece una coherencia espiritual (incluso racial) con el individuo o colectivo que la lleva a cabo. De este modo, se deshistorizan los problemas concretos de la época, llevando su explicación a un plano poco productivo políticamente, que no toma en cuenta el problema de la explotación como fundamental. De ahí el epígrafe. En ese sentido, y sumado a otros elementos contenidos en el texto, como la relevancia de la belleza o la relevación de la latinidad, es posible tender puentes con idearios tan influyentes y problemáticos como el de José Vasconcelos. A pesar de lo anterior, igualmente creo que es necesario recordar y reactualizar el gesto de rescate de las humanidades en el marco actual de una tecnocracia rampante.

Por último, quisiera plantear que esta indagación se enmarca en una búsqueda por la pertinencia o relevancia que puede tener el estudio de las ideas de la antigüedad —en este caso circunscrita a lo grecolatino— en el contexto de la modernidad latinoamericana. Así, el objetivo es el buscar establecer las conexiones existentes entre una determinada obra (o, más ampliamente, manifestación cultural), las referencias a la antigüedad allí utilizadas y el contexto en que ambas emergen, con la intención de mostrar las formas específicas en que se desarrollan fenómenos de recepción, dando cuenta de como estos también son expresiones simbólicas y específicas de disputas históricas, ideológicas y materiales generales.



HUMANIDADES

POR TENER LOS CAMISONES BORDADOS CON UNA CRUZ PERFECTA

Acusación contra Teodoro de Croix, Virrey del Perú (1784-1790)

*Raquel Villalobos Lara**

* Académica Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile.

El objetivo fundamental de este trabajo es examinar y reconstruir parte de la historia del Caballero Teodoro de Croix, a partir de un microrrelato: la acusación contra el Caballero de Croix por llevar bordadas unas cruces. Para entender los antecedentes y el proceso en sí, se recurrirá a los documentos históricos que permitirán esclarecer la tensión existente entre el poder político y el de los religiosos debida a la expulsión de la Compañía de Jesús, pues este trabajo parte desde esta premisa. Frente a este escenario, el Caballero Teodoro de Croix deberá mostrar una fidelidad a la Corona y a la doctrina católica a toda prueba. Recordemos, además, que se trata de un ambiente restringido por la Inquisición. No es la intención de este trabajo realizar una interpretación del proceso mismo, sino que el objetivo es demostrar que desde el proceso se logran obtener antecedentes que permiten entender el contexto en que se desarrolla la acusación.

Inicio del proceso: acusación

La acusación contra el Caballero Teodoro de Croix lleva por título:

> *Denuncia hecha sobre que el Caballero de Croix tenía señalados los camisones con una cruz perfecta. Dibujo de la cruz en un papel, y en la Foja 372, una esquina de tela con el signo de la cruz a colores. Respecto a pasar a las provincias de Sonora el Caballero D. Teodoro de Croix en compañía de su Director R.P. Fr. Agustin Morfi, del orden de S. Francisco, para que el prevenga quite de dichos camisones la cruz que tiene por distintivo. Hda. de Abinito, Durango*. (AGN/Inquisición (61)/vol. 1167/exp. 21/año 1777)[1].

La acusación en cuestión se basa en las cruces que Teodoro de Croix lleva bordados en sus camisones, acto que podría ser catalogado de blasfemia grave y es la razón —¿aparente?— por la que se inicia un proceso en su contra. Frente a este proceso cabe preguntar: ¿a qué se debe y cuál es el real motivo de la acusación? ¿Es el propósito que todo termine en una condena explícita hacia Teodoro de Croix? ¿Qué razón hay para iniciar un proceso si solo seis años más tarde será nombrado Virrey de Perú? ¿Por qué se inicia un proceso ante el cual no se tiene la

1 Los documentos de este proceso fueron facilitados por el profesor José Carlos Rovira. Al final del ensayo incluyo la documentación respectiva sobre el proceso.

real certeza de inculpar al supuesto y posible condenado? Estas interrogantes son solo las iniciales y que, desde la perspectiva actual, es posible inquirir.

Las noticias y estudios sobre Teodoro de Croix son escasos. Solo se ha podido acceder a la obra de André Jansen titulada *Charles et Théodore de Croix. Deux Garde Wallons, vice-Rois de l'Amérique espagnole au XVIIIe siécle*, Paris, Duculot, 1977[2]. Caso contrario es el de su tío Carlos Francisco de Croix, de quien más se ha estudiado, a propósito de la misión (expresa y secreta) de expulsar a la Compañía de Jesús, por encargo del Rey de España Carlos III. Este asunto, junto a otros de importancia sobre el Virrey de Nueva España, se tratará más tarde.

Sobre la acusación contra el caballero Teodoro de Croix

Según los documentos históricos, el Caballero Teodoro de Croix nació en el castillo de Présvôtes, cerca de Lille, en 1730 y murió en Madrid en 1791. Entre los años de 1783 y 1790 fue designado Virrey del Perú por el Rey de España Carlos III. Al año de la acusación, 1777, Teodoro de Croix desempeñaba el cargo de Gobernador y Comandante General de las Provincias Internas de la Nueva España, cargo al que fue designado el 3 de octubre de 1776.

El origen familiar de Teodoro de Croix se funda en uno de los más ilustres linajes de Namur, en Bélgica. Actualmente, el Castillo de Franc-Waret (ubicado a un par de kilómetros de Namur) alberga los recuerdos históricos de la nobleza familiar de Croix[3]. Con su tío Carlos Francisco Marqués de Croix, arriban al Puerto de Veracruz el 18 de julio de 1766. Su tío, nacido en Lille en 1701 y muerto en Valencia, España, en 1786, se desempeñó como Virrey de Nueva España entre el 25 de agosto de 1766 y el 21 de septiembre de 1771. Ambos se mantienen muy cercanos, ya sea en sus labores políticas en América o en sus servicios militares en Europa: Carlos y Francisco de Croix pertenecen a los llamados *Gardes*

2 No será mi deber reescribir lo que ya André Jansen ha investigado, solo me limitaré a citar los datos que puedan ser de ayuda para reconstruir la historia y las circunstancias que llevaron al Caballero de Croix a ser acusado por la Inquisición.

3 Los retratos más famosos de Teodoro de Croix y su tío Carlos Francisco de Croix se encuentran en este famoso castillo.

Wallonnes, es decir, la guardia de infantería destinada especialmente a los servicios del Rey (Jansen, 1977, p. 11)[4].

El proceso inquisitorial se inicia el 8 de febrero de 1777 y finaliza el 23 de octubre del mismo año. Cada foja está encabezada con la tradicional cruz al centro de la página. El delito que se denuncia: el bordado de unas cruces en los camisones del Caballero Teodoro de Croix.

La cruz o la Santa Cruz, siguiendo la lectura del proceso, debería ser venerada como un objeto absolutamente sagrado por los católicos, por lo que no convendría que esté situada en vestimentas que son utilizadas en la vida cotidiana. La denuncia, recibida por el Familiar de Pruebas del Santo Oficio Don Josef Antonio de Echagaray, fue interpuesta por el Oficial de Carpintería Juan Josef de Zúñiga. Este, señala que su cuñada Juana Valdés, de oficio lavandera, vio que seis camisones tenían la señal de la cruz. No solamente expone el caso, sino que, además, adjunta un papel con la famosa cruz bordada, o sea, el objeto del delito.

La primera foja de la acusación, dirigida a don Andrés López de Barba y firmada por Don Josef de Echagaray, dice así:

> Don Josef Antonio de Echagaray familiar de pruebas de este Sto Oficio y vecino dicho del [...] de esta ciudad ante Vuestra Señoría Ilustrísima digo: que ahora que serán las diez del día llegó a mi Juan Josef de Zúñiga Oficial de Carpintero en este obrador diciéndome que a su cañada [*sic*: cuñada] que es lavandera de ropa le ha visto seis camisones que en sus faldas tienen la señal de la Santa Cruz conforme lo pinta el papel adjunto que me entregó; y considerando el dicho Zúñiga en desprecio de lo que tanto debemos amar, por Cristiano y Apostólico Romano trace este denuncia para que Vuestra Señoría Ilustrísima determine lo que hallase suponer conveniente.

4 Los Gardes Wallones son un cuerpo de infantería privilegiado dentro del Ejército. Las noticias sobre esta guardia las encontramos en André Jansen (1977): "Cette garde d'infanterie était composée de deux régiments, l'un nommé Gardes wallones et l'autre Gardes espagnoles. Ce fut Louis XIV qui conçut l'idée de la création des Gardes wallonnes et chargea l'un de ses généraux, le comte de Marcin, attaché à la personne de son petit-fils Philippe V, de lui communiquer le plan de leur organisation. Le premier bataillon de Gardes wallones quitta la Belgique le 25 décembre 1703 et n'y revint jamais" (p. 11). Carlos Francisco de Croix llegó a ostentar el cargo de Teniente-General hacia el año 1745 y participó en campañas militares en Italia y África (1733-1753) antes de llegar a Nueva España, las cuales le otorgaron un gran prestigio militar. Entre otros títulos, recibió la orden de Santiago en 1745, la Toison d'Or y Conde de Camposanto. Su fama traspasó las fronteras y, luego de sus exitosas campañas en Italia, fue designado Coronel en el regimiento de Andalucía; en 1760 obtiene el título de Brigadier-Teniente-General de Galicia.

Nótese que se explicitan y se deja constancia de los oficios de los acusadores: lavandera de ropa y oficial carpintero. La palabra de ambos, aunque se trate de personas que desempeñan oficios menores, es considerada por las autoridades para iniciar este proceso.

En la segunda foja, firmada por don Andrés López Barba, se individualiza al acusado: se trata de don Teodoro de Croix. Y se especifica que es el sobrino del Virrey Carlos de Croix y que la lavandera, Juana Valdés, trabajaba y vivía en la casa del Conde de Jala, donde descansaba el dicho propietario de las camisas:

> En conformidad del mandato de Vuestra Señoría Ilustrísima pasé a verme con Juan Josef de Zúñiga, quien me dio razón que su cuñada Juana Valdés vivía en la casa de el Conde de Jala frente de las Capuchinas, en donde posa un Don Teodoro, sobrino del Virrey Croix, a quien tenía entregados los camisones, y que no tenía en su poder alguno de ellos, y por no hacerla sospechosa con dicho Caballero, suspendí el ver a dicha Juana, lo que asiento por diligencia para que Vuestra Señoría Ilustrísima determine lo que tuviere por conveniente. Portería de esta Inquisición y Febrero 13 del 1777.

Quizás la única digresión que impide seguir investigando —con la consiguiente interrogación a una de las testigos— es la vaga justificación que señala López Barba para proseguir con la denuncia: la lavandera no tenía en su poder camisa alguna; debido a ello y "por no hacerla sospechosa con el Caballero de Croix" decide no encontrarse con ella.

En esta foja se menciona que Teodoro de Croix alojó, sin especificar la cantidad de días, en la casa del Conde de Jala. No se trata de una familia extraña para el Caballero de Croix. Manuel Romero de Terreros y Vinent —en *Siluetas de antaño, menudencias de nuestra historia*, del año 1937— da cuenta que el Caballero de Croix mantenía relaciones íntimas con el Conde y la Condesa de Jala. Según Romero, el Conde de San Bartolomé de Jala, Caballero de la Orden de Santiago, se casó en 1761 con Gestrude de la Cotera y Rivascacho. Con ella tuvo dos hijas, María Josefa, la futura esposa del Conde de Jala, y María Agustina. Pues bien, nuestro Caballero de Croix, se enamora de María Josefa. Sin embargo, los sentimientos del Caballero no son totalmente correspondidos. Entre ambos existe una diferencia de edad muy grande, aproximadamente treinta años; asimismo, el voto de celibato que implicaba la Orden Teutónica que profesaba don Teodoro de

Croix, le impedía, por lo menos teóricamente, concretar una relación amorosa[5], no obstante, parecería que esto último no constituiría un impedimento para su unión sentimental.

En la tercera foja del proceso se da a conocer que las camisas bordadas, dada su excelente calidad, debían de pertenecer a un hombre de la nobleza. Su vestimenta y sus camisones, por tanto, no eran propios del común de la población ordinaria[6]. Pese a que se identifica al poseedor de las camisas, se duda, en la misma carta, del verdadero propietario de las mismas. El 10 de Septiembre de 1777 Don Joseph Antonio[7] escribe lo siguiente:

> El Caballero D. Teodoro de Croix con los de su familia hicieron mansión por algunos días en esta ciudad, en mis tiempos dieron a lavar siete camisas y en una de ellas que era de estopilla fina y parecía ser de hombre alto y oneroso se veía en la falda una Santa Cruz perfectamente formada con seda a punta de aguja pero sin saberse de quien eran la camisa. Así me lo denunció la misma lavandera de tarde antes que el Caballero se marchase de aquí para su destino en tierra adentro, y hasta el día no he podido adquirir otras noticias aunque lo he procurado con disimulo. Vuestra Señoría Ilustrísima me mandara lo que debo hacer en el particular.

Durante el proceso, que dura ocho meses, no se logra tener la versión del inculpado, porque este, como se señala, inicia un viaje al interior. Efectivamente, el 21 de enero de 1777, Don Teodoro de Croix emprende un viaje a Arizpe, capital del Estado de Sonora. Luego, visitará Alta California «pour en assurer l'accès terrestre depuis la province de Sonora, afin d'ouvrir le chemin entre Monterrey et Santa Fé du Nouveau-Mexique» (Jansen, 1977, p. 66). Mientras tanto, en Sonora, los indígenas promueven un levantamiento, y el 4 de agosto de 1777 Teodoro de Croix se dirige hacia el norte. A fines de noviembre del año en curso arribará a

5 Según Jansen (1977), existiría una abundante correspondencia amorosa entre don Teodoro de Croix y María Josefa. Se trataría de 60 cartas aproximadamente, fechadas entre 1771 y 1791, que el Caballero de Croix dirige a María Josefa de Regla (p. 65).

6 Viendo los retratos que se conservan de Teodoro de Croix, es posible señalar que su vestimenta corresponde al vestuario usual de la nobleza francesa del siglo XVIII: casaca hasta la rodilla con abertura posterior y de manga larga y ajustada; profusamente decorada al final de las mangas; chupa recta y ajustada; calzón hasta la rodilla. Del mismo modo, es habitual el uso de la peluca blanca.

7 El apellido de la persona que firma esta foja es imposible de transcribir dada la calidad deteriorada de la copia que poseo. Por el tipo de letra he podido constatar que no se trata de Don Josef Antonio de Echagaray mencionado en las fojas anteriores.

Saltillo en la provincia de Coahuila y el 9 de diciembre a Monclova. Posteriormente, acaecen nuevas sublevaciones de indígenas, por lo que decide iniciar una campaña general contra los nativos. En San Antonio de Béjar, en el norte de Río Grande, reúne al consejo para discutir el tema. En los meses siguientes, Teodoro de Croix regresa al Estado de Coahuila y, ya en marzo del año siguiente, retorna a Chihuahua. Sin embargo, debido a una enfermedad permanece hasta septiembre de 1779 en San Felipe el Real[8].

Volviendo al proceso, cabe hacer notar que las noticias que se han inquirido sobre don Teodoro de Croix se han realizado con gran disimulo. ¿Por qué se procede de este modo? ¿Porque el acusado es un personaje noble? De ser así, ¿por qué se inicia el proceso y se toma razón de los dichos de un carpintero y una lavandera? Asimismo, ¿acaso no queda constancia de las labores que realiza como Comandante General de las Provincias internas de la Nueva España, cargo desempeñado entre 1776 y 1783? Nuevamente, nos surgen más interrogantes que respuestas.

La siguiente foja, firmada en Durango el 11 de octubre de 1777 por Fray Juan Agustín Morfi[9], dice:

> Recibida de Vuestra Señoría Ilustrísima de 23 del pasado septiembre en que me ordena advertir al S. Comandante General Don Teodoro de Croix mande quitar de sus camisones la divisa de la Santa Cruz, con que se señalan. No practiqué inmediatamente esta diligencia, esperando a que se desembarcase de los correos de España y del reino; mas luego que halla ocasión oportuna ejecutaré a la letra cuanto Vuestra Señoría Ilustrísima se digna mandarme.
>
> Debo sin embargo hacer presente los galones de las libreas, que dan vuelta a toda la casaca, y por consiguiente se hallan en lugares incómodos, están también sembrada de cruces: y reflexionando yo sobre ello me dijo el Capitán Don Antonio del Río, uno de los de la familia, haber sabido en México, que hecha esta denuncia se había despreciado por ese Tribunal.

8 Para más detalles sobre las actividades de Teodoro de Croix mientras se desempeña como Virrey de Perú y Chile, ver Jansen, 1977, pp. 65-74.

9 Fray Juan Agustín Morfi fue uno de los religiosos escritores más importantes del siglo XVIII. Teólogo, copista, redactor de sermones, Calificador del Santo Oficio (nombrado en 1775), cronista y crítico de su tiempo. Escribió variadas obras: diarios de viaje, libros de historia, teología, relaciones, tratados, etc. Ver Curiel, Guadalupe (1993), "Fray Juan Agustín Morfi: Humanista y crítico de su tiempo", *Franciscanos y mundo religioso en México*, Francisco Morales *et al.*, México, UNAM.

La diligencia solicitada con antelación, el 23 de septiembre, no fue practicada a la brevedad, lo cual indicaría que el asunto no requería urgencia inmediata. Por su parte, su capellán revela que no solo las camisas que había denunciado la lavandera a su cuñado, sino que también la cinta que rodea el uniforme del Caballero estaban "sembradas" de cruces y que estas mismas se encontraban en lugares muy "incómodos".

Fray Juan Agustín Morfi, fue el encargado del diario de viaje del Caballero de Croix, mientras este se dirigía al interior de Sonora, durante el año de su acusación. Si bien, al final del proceso, Fray Juan Agustín justifica el uso de las cruces bordadas en la ropa, en esta oportunidad —cuando se le pedía información sobre el caso— se atrevió a delatar aún más al Caballero Teodoro de Croix.

El proceso inquisitorial continúa con la noticia presentada al Fray Juan Agustín Morfi en la que se le ordena seguir con el proceso, con la precaución (o ¿discreción?) necesaria:

> Con fecha 11 del corriente informa nuestro Calificador don Juan Agustín Morfi ser en su poder la que en 27 del próximo pasado le dirigimos; y no haber practicado la diligencia en ella prevenida con el Caballero de Croix, esperando a que se desembarazase de los correos de España y del Reino: Haciendo al mismo tiempo presente, que los galones de las libreas de dicho Caballero estaban sembrados de cruces. Y en su vista hemos acordado advertir a nuestro Calificador, que evacuada la diligencia con la precaución y modo que se le tiene anteriormente ordenado; no proceda a otra alguna por lo respectivo a lo que expone de las libreas.
>
> Dios guarde a nuestro Calificador. Santa Inquisición de México y Octubre 29 de 1777.
>
> Don Juan Ruiz de Vallejo, Licenciado Don Nicolás Galante y Saavedra. Doctor Don Juan de Mier. Don Mathias López Torrezillas. Secretario.

Se le manda, además, al Calificador Fray Juan Agustín Morfi actuar sobre lo mencionado por él anteriormente: las famosas libreas sembradas de cruces.

Más tarde, Francisco Roldán informa que ha recibido la carta de su "Señoría" de manos del Secretario de la Inquisición, Mathias López T. Asimismo, da cuenta que ha entregado la carta al Padre Morfi, quien se marchó para Chihuahua para seguir al Caballero Teodoro de Croix, según el itinerario señalado anteriormente. En seguida, Francisco Roldán notifica que deberá emprender viaje a la Capital por estar "algo accidentado", quizás por ese motivo nunca más aparecerá nombrado en el proceso.

> Muy Señor mío: Recibí una de Don Mathias López Torrecilla, escrita de orden de Vuestra Señoría Ilustrísima, la fecha en 23 de Septiembre, incluyéndome otra para el Reverendo Padre Fray Juan Agustín Morfi, la que luego se le entregó, y marcho para Chihuahua de que supongo habrá noticiado a Vuestra Señoría y yo no lo hice luego por haber estado algo accidentado, cuya repetición me obliga a disponerme a marchar para esa Capital dentro de un mes poco más o menos, lo que pongo en noticia de Vuestra Señoría para que determine lo que fuere de su superior agrado.
>
> Durango y Octubre 24 de 1777.

En la penúltima foja, el secretario Mathias López T. informa —según lo señalado por don Nicolás Galante y Saavedra y don Juan de Mier— al Calificador y Director de don Teodoro de Croix, Fray Juan A. Morfi, que es necesario que el Caballero de Croix elimine de una vez las cruces de sus camisas. Nuevamente la razón dada es: que la cruz es un distintivo venerado y sagrado para todos los católicos y que portarla en los camisones significaría un gran escándalo entre los fieles.

> Respecto a pasar a las Provincia del Sonora en compañía del Caballero Don Teodoro de Croix, el Revendo Padre Fray Juan Agustín Morfi calificador de este Tribunal, y haber en el relación, de que dicho caballero tiene marcados los camisones en sus faldas con una Santa Cruz perfectamente formada en seda a punta de aguja: hemos acordado noticiárselo a efecto de que su parte, y como director del citado Don Teodoro le prevenga, quite de los camisones la cruz, que tiene para distintivo; haciéndole presente lo indecente del lugar, para que en él esté puesta una cosa tan venerada entre Católicos por su representación, y el escándalo que en ello podrá ocasionar a todos cuantos lo noten: advirtiéndole Nuestro Calificador, en caso necesario, ser lo referido providencia del Santo Oficio, dándonos de lo que resulte a cuenta.
>
> Dios guarde a nuestro Calificador. Santa Inquisición de México y Septiembre 23 de 1777.
>
> Licenciado Don Nicolás Galante y Saavedra. (...) Juan de Mier.
>
> Don Mathias López Torrecillas, Secretario.

Finalmente, el director, Capellán y Calificador, Fray Juan Agustín Morfi, declara a favor del Caballero de Croix, que las cruces solo las portaba como un distintivo heráldico, signo de su nobleza. Dicho acto, estaba muy lejos de la irreverencia que se sugería en las cartas anteriores:

> Inmediatamente que el Señor Comandante Gral. Caballero de Croix, se desembarazó del Correo, le hice presente al Orden, que recibida Vuestra Señoría Ilustrísima con fecha de 23 de Septiembre pasado, el que yo con el más profundo respeto, condescendiendo en todo del encargo de Vuestra Señoría Ilustrísima que mandara ejecutar luego que llegue a paraje oportuno en que poder hacerlo.
>
> Está tan lejos de haber puesto la Santa Cruz en las camisas para exponerla al desprecio, que antes usa de esta sagrada divisa como de un signo distintivo de su nobleza, por ser ella la que forma el principal escudo de sus armas.
>
> Sin embargo de todo conviene como dije en mandarla quitar por respecto a las órdenes de ese Tribunal Santo, por quien tiene la más profunda veneración.
>
> Doy a Vuestra Señoría Ilustrísima esta noticia en cumplimiento de lo que se me ordena y quedo pidiendo a Dios guarde a Nuestra Señoría Ilustrísima en toda prosperidad muchos años. Hacienda [...] Avinito y Octubre 23 de 1777.

Es necesario añadir que el apellido Croix señala una cruz y, por lo tanto, es el signo más básico y representativo de su escudo heráldico. Como ya se ha mencionado, la familia de Croix proviene de una de las más ilustres y antiguas familias francesas. Por su linaje[10] y nobleza, la familia poseería un escudo heráldico. Me he aventurado en la tarea titánica de buscar el escudo familiar de Croix. Sin embargo, no he tenido mucho éxito; pero en el camino se ha localizado un escudo de armas posiblemente perteneciente a la Familia de Croix, y un estandarte virreal que, según Juan José Flores (156), correspondería a los usados durante el siglo XVII, el cual lleva impresa una cruz en forma de aspas, al igual que ese escudo de armas.

10 Sobre el linaje y heráldica ver Ladero Quesada, Miguel Ángel (coord., 2006). *Estudios de genealogía heráldica y nobiliaria*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

El supuesto escudo de armas de la Familia de Croix lleva por timbre un yelmo con penachos en plata y gules o rojo intenso; en el escudo o blasón está dibujada la cruz gules en forma de aspas y tiene como lema, obviamente, Croix. En la foja 372 del proceso contra el Caballero de Croix, se adjunta la tela con el bordado de la tan cuestionada cruz que incluyo a continuación[11].

En resumen, con la foja firmada por Fray Juan Agustín Morfi se cierra el proceso contra el Caballero de Croix. El juicio, a veces redundante, no conduce a ninguna condena. Solo se le ordena expresamente quitar de las camisas las ya mencionadas cruces bordadas. Del mismo modo, tampoco existe una razón que justifique plenamente esta denuncia. Exclusivamente se señala que es indecente y escandaloso el portar en las vestimentas las cruces veneradas por los católicos. Finalmente, parecería que el problema en cuestión no es la persona o el individuo que las porte, sino que este radicaría en que las cruces, símbolos sagrados, están bordadas en sitios considerados poco decorosos.

Seis años más tarde de finalizado el proceso, en 1783, el Caballero de Croix será designado por el Rey de España Carlos III, como el nuevo Virrey del Perú. Antes de arribar a México con su tío, Teodoro también tuvo una brillante carrera militar. A los 17 años su tío lo invita a enrolarse en la Armada Española, donde se desempeña como Teniente General. Combate en Italia bajo las órdenes del Marqués de la Mina. A la edad de 26 años ingresa a la orden militar teutónica. Al momento de arribar a México, su tío lo lleva como Capitán de su guardia personal, antes de obtener el más importante puesto en México. En 1770, el Caballero de Croix asciende al grado de Brigadier y se le confiere la Inspección General de las tropas de infantería del virreinato. El 15 de febrero de 1783, ya como Mariscal de Campo, es ascendido al grado de Teniente General de los Ejércitos reales y se le encarga ejercer como Virrey de Perú y Chile con el grado de Capitán General de Perú[12].

11 Réplica digitalizada de la cruz realizada por la ilustradora Lilian Campos San Martín.

12 Según Jansen (1977) "al inicio de 1784 él se embarca a Acapulco y arriba al puerto de Callao el 4 de abril después de tres meses de navegación. El 6 de abril, el nuevo Virrey entra oficialmente a Lima en una pomposa recepción. Él pronuncia un discurso sobre la honestidad y la integridad que anuncia su política futura y resume su experiencia de la situación mexicana" (pp. 68-69).

El rápido ascenso se debió, de alguna manera, a la protección que recibió de su tío. Influencia legítima o no, lo cierto es que se ganaron fama de ser personas íntegras, incorruptibles y fieles al servicio de la Corona[13]. La cercanía entre ambos también podría tener una consecuencia política. Debido a lo anterior, probablemente no sería raro pensar que la tensión existente entre los jesuitas y el Rey Carlos III, debido a la expulsión de los primeros durante el virreinato de Carlos Francisco de Croix, también llegara a perjudicar —o, por lo menos, a estorbar— las funciones políticas que cumplía su sobrino, el Caballero Teodoro de Croix.

Noticias del Virrey de Nueva España Carlos Francisco de Croix y la expulsión de los jesuitas

Sobre Carlos de Croix se ha escrito mucho más que sobre su sobrino. En este sentido, no deja de llamar la atención la descripción que hace del Virrey Carlos Francisco de Croix el historiador Juan José Flores (2005) en su libro *Historia de México I*:

> El cuadragésimo Virrey fue Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix. Estuvo en funciones de 1766 a 1771, era soltero y de costumbres austeras, al grado que rechazó la celebración tradicional de la toma de poder, nunca aceptó un obsequio para no tener necesidad de agradecer a nadie; contaba con una fortuna personal, por lo que no realizó fraude alguno, tal fue su austeridad que Carlos III decidió incrementar su salario de 40.000.00 a 60.000.00 pesos mensuales. Al marqués de Croix le correspondió la difícil e ingrata tarea de expulsar a la orden de los jesuitas de la Nueva España [...] También correspondió al Virrey de Croix enfrentar el célebre levantamiento del indígena yucateco Jacinto Canek. A pesar de los problemas que enfrentó, el Virrey de Croix logró tener tal autoridad que fue necesaria la intervención del visitador José de Gálvez para dar fin a su administración (p. 156).

13 Las relaciones entre ambos siempre fueron muy cercanas, así también lo atestigua el oficio de 1770 que envía Carlos Francisco para esclarecer las causas de la enfermedad y el estado de salud de su sobrino Teodoro de Croix. Ver: *Oficios dirigidos a Carlos Francisco de Croix, Marqués Croix, referentes al estado de salud de su sobrino, el caballero de Croix, Acapulco, 1770*. (AGN/Instituciones Coloniales/ Caja 2991/ exp. 038).

Cabe preguntarse, al menos, si esta descripción corresponde a una postura objetiva respecto al Virrey. Sin embargo, no se tiene acceso a las referencias necesarias ni a los documentos pertinentes para justificar si esta descripción se ajusta o no a la realidad, solo me baso en los antecedentes que se exponen y en los expedientes que se conservan, para considerarlo un importante personaje público que pasó a la historia como un Virrey cuya personalidad enérgica y decisiva le hizo ganar el aprecio del Rey, sobre todo cuando cumplió la misión de expulsar a los jesuitas[14].

Asimismo, y según lo registrado en los expedientes del AGN, la labor del Virrey de Croix alcanza el ámbito público; especialmente, lo que dice relación con el bien común y una serie de prohibiciones que tenían como objetivo mantener el control sobre la población[15].

14 Jansen (1977) reproduce la descripción que hace Louis de Croix (1725-1807) de su tío el Marqués de Croix. En sus memorias dice que el Marqués era "irascible et ferme. Il imposait toujours sa volonté. Honnête et respectueux, il professait une obéissance aveugle au roi d'Espagne qu'il appelait «mon maître». Affable quand on ne venait pas lui faire perdre son temps, il n'acceptait ni conseils, ni répliques, hormis de ses supérieurs. Il aimait le luxe vestimentaire comme celui de la table. Il avait constitué l'une des meilleures caves du Mexique" (p. 30).

15 Por encargo del Rey Carlos III, Carlos de Croix: prohíbe los juegos de envite y de azar (AGN/Instituciones Coloniales/vol. 47/exp. 51/fols. 368-372/ año 1868); establece disposiciones para la venta de billetes de la Real Lotería (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 8/exp. 1/fols. 1-2/ año 1771); señala disposiciones para evitar los juegos de azar (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 48/exp. 12/fols. 571-61/ año 1770); prohíbe el abuso para expedir licencias en los juegos públicos y privados de Naipes (AGN / Instituciones Coloniales/Caja 3779/exp. 005/8 fojas/año 1776); prohíbe a los ciudadanos portar armas, las que ya existan en poder de la población se recogerán y quemarán para evitar su uso (AGN / Instituciones Coloniales/vol. 7/exp. 2/fojas 1-2/año 1767); impide la fabricación y venta de bebidas prohibidas (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 6/exp. 29/fols. 97-98/año 1766 y AGN /Instituciones Coloniales/vol. 7/exp. 47/fols. 216-217/año 1769); prohíbe las siembras fraudulentas de tabaco (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 7/exp. 21/fols. 122-126/año 1768); establece una cátedra de anatomía práctica y operaciones de cirugía en el Hospital de Naturales (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 48/ exp. 10/fols. 52-54/ año 1770); mantiene una preocupación especial por la seguridad de las calles, plazas y acequias, por lo que propone la construcción de un desagüe más efectivo debido a la cercanía de las lagunas circunvecinas (AGN /Instituciones Coloniales/Caja 5084/exp. 045/10 fojas/año 1769); establece disposiciones para la limpieza y aseo en las calles y casas de México (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 7/exp. 48/fols. 218-236/año 1769); dispone que todos los individuos que no tenga algún oficio o labor, lo busquen en el plazo de un mes, de lo contrario serán alistados en las milicias o destinados a los presidios (AGN /Instituciones Coloniales/vol. 7 (exp. 3/fols. 3-4/ año 1767).

Expulsión de la Compañía de Jesús

La Compañía de Jesús, fundada por Iñigo López de Recalde, soldado vasco y conocido posteriormente como Ignacio de Loyola, se creó con el claro objetivo de ser el baluarte de la llamada Contrarreforma. La conservación de las ideas católicas durante los tiempos modernos se debe en gran medida a la labor que realizaron los jesuitas, pues una de las más importantes funciones que tenía la Orden era la de predicar el dogma católico y la moral cristiana. Para llevar a cabo esta tarea evangelizadora (o civilizadora), la Compañía tuvo como tarea esencial en América la fundación de colegios, en los que se enseñaba y educaba para el provecho espiritual de las almas y también para el beneficio de la cruzada colonizadora. Evangelizar significaba, en el fondo, civilizar a los indígenas con el claro objetivo de incorporarlos a la sociedad española (Křížová, 2004, p. 14). Las misiones religiosas, en general, tendían a "preparar el terreno para la colonización y, dada su temporalidad, favorecían el avance sobre áreas aún no colonizadas y preparaban a los indígenas para aceptar a los colonos españoles y servirles como mano de obra" (Křížová, Ibíd.).

La transcendencia de esta Orden religiosa fue de tal envergadura que su expulsión de los dominios por parte del Rey de España Carlos III fue uno de los hechos que marcaron el periodo del gobierno del Virrey de Nueva España, don Carlos Francisco de Croix. La orden de expulsión, firmada el 27 de febrero de 1767, fue comunicada al Conde de Aranda[16] para ser ejecutada el primero de marzo del

16 Se trata del prestigioso reformador ilustrado Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), más conocido como el Conde de Aranda. Impulsó una política anti-tradicionalista, favoreciendo el progreso intelectual y material del reino español (Jansen, 1977, p. 21). Para algunos, el Conde de Aranda sería el fundador, en 1780, de la francmasonería española, llamada el Gran Oriente Español. La masonería en Europa en general fue prohibida y condenada por Clemente XII en la bula *In eminente*, de 1738; también en el Decreto del Cardenal Firrao para los Estados Pontificios, en 1739; y en la bula las *Providas*, de Benedicto XIV, en 1751; entre otros tantos actos jurídicos. El motivo por el cual se prohíbe la masonería, según Ferrer Benimelli (1973), es la amenaza que supone el secreto riguroso que se impone a los miembros y el "que toda organización o grupo no autorizado por el Gobierno, eran considerados ilícitos, centros de subversión, y un peligro para el buen orden y tranquilidad de los Estados" (Benimelli, 1973, p. 6). Específicamente en España, la masonería se desarrolló sin mayor transcendencia. La escasez de documentos sobre la materia, que son abundantes en el resto de los países europeos, hacen dudar de la existencia de esta en territorio español. Si bien se reconoce la presencia de masones de origen francés en España, ello no asegura la existencia de la masonería en España, según Ferrer Benimelli.
Para un estudio sobre la relación entre masonería e Inquisición ver: Ferrer Benimelli, José A., *Masonería e Inquisición en Latinoamérica durante el siglo XVIII*, Caracas, Instituto de investigaciones históricas, 1973.

año en curso (Rico, 1949, p. 6)[17]. En España tal orden fue cumplida a la brevedad y simultáneamente. No obstante, en América fue gradual: en el caso de México esta se llevó a cabo el 25 de Junio de 1767. Finalmente, la bula del 21 de Julio de 1773 del Papa Clemente IV la suprimió para siempre[18]. Los expulsados fueron conducidos a Veracruz y desde allí enviados a países europeos, como Italia.

Después de los edictos reales que promulgan la expulsión de la Orden de Ignacio de Loyola existió una estricta prohibición para los jesuitas que intentaban regresar a tierras y dominios que estaban bajo la Corona española[19].

Los efectos de la expulsión de los jesuitas también implicaron la consiguiente distribución y toma de posesión, por parte del fisco, de los bienes que poseía la Compañía. Para llevar a cabo esta restructuración fue necesario que la población

17 No obstante, el prestigioso sitio Cervantes Virtual, el cual tiene un espacio dedicado exclusivamente a la historia y expulsión de los jesuitas, señala como fecha efectiva de expulsión la noche del 31 de marzo a la madrugada del 2 de abril de 1767: http://www.cervantesvirtual.com/bib_tematica/jesuitas/presentacion/presentacion.shtml

18 En Nueva España, los edictos del Virrey Carlos Francisco de Croix que dan cuenta de esta drástica medida son los siguientes: *Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, notificando el real decreto de Carlos III, Rey de España, del 27 de febrero de 1767, por el que se declara la expulsión de la Compañía de Jesús de territorio de españoles* (AGN Inquisición, vol. 7, exp. 9, fols. 9-11, 25/06/1767); *México, Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de la Nueva España, notificando la expulsión de todos los religiosos de la Compañía de Jesús de los dominios de España* (AGN Inquisición, vol. 47, exp. 36, fols. 294-295, 25/06/1767); *México Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, transcribiendo las reales disposiciones, con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús de los reinos españoles* (AGN Inquisición, vol. 7, exp. 11, fols. 15-16, 18/07/1767).

19 Algunos edictos que dan cuentan de la expulsión son: edicto fechado el 12/09/1769 y el 02/05/1770: *Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, transcribiendo la real cédula expedida por Carlos III, Rey de España, del 9 de diciembre de 1769, por la que se prohíbe a los miembros de la Compañía de Jesús de regresar a los territorios españoles sin licencia* (AGN Inquisición, vol. 7, exp. 66, fols. 313-316). Del mismo tono es el expediente fechado el 11/11/1767 y el 14/03/1768, en donde se señala: *España, México Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, transcribiendo la real cédula expedida por Carlos III, Rey de España, del 11 de noviembre de 1767, por la que se prohíbe a los miembros de la Compañía de Jesús de entrada a España o a cualquier de sus reinos sin autorización* (AGN Inquisición, vol. 7, exp. 25, fols. 136-137).

civil que tenía algún contacto con la Compañía, lo declarara a la brevedad. Así lo obligan los bandos del Virrey Carlos Francisco de Croix[20].

Las principales razones que llevaron a la expulsión de la Compañía de Jesús son confusas y complejas, sobre todo si consideramos los vagos motivos que dio el Rey para justificar esta drástica decisión. Sus verdaderas razones "las guardaba en su real ánimo" (Rico, 1949, p. 6). Los partidarios de los jesuitas "sostienen que Carlos III carecía, en buena ley, de razones para realizar la expulsión, que ésta obedeció a motivos bastardos, inconfesables, por lo cual se guardó un silencio tan riguroso acerca de ellos" (Rico, 1949, p. 6). Las verdaderas razones que justifican la expulsión de la Orden desde los territorios de Carlos III son, como decíamos,

20 *Bando de don Carlos Francisco de Croix, en el que manda a las personas que tengan bienes, fincas, derechos o cosa pertenecientes a los Jesuitas lo manifiesten para su liquidación o remate. 1767* (AGN Exp. 013, Bandos Caja 5018, 1 foja); *Bando de don Carlos de Croix, donde mandan que se presenten por medio de procurados aquellos que tengan libros, papeles, asientos en los que se gobernaban bienes y haciendas de los jesuitas. México, 1767* (AGN, Cajas 5000-5999, Caja 5018, exp. 014, 1 foja). Asimismo, no faltaron los edictos en los que se tomó posesión del patrimonio de la Compañía: *Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de la Nueva España, estableciendo disposiciones sobre los bienes de la Compañía de Jesús*. México, 25/10/1768 (AGN, vol. 47, exp. 57, fols. 469-470); *Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de la Nueva España, disponiendo la declaración de todos los bienes que se encuentren en depósito, pertenecientes a jesuitas*. México, 01/08/1707 (AGN, Impresos oficiales (056), vol. 47, exp. 45, fols. 334-335). Del mismo modo, las prohibiciones también alcanzaron a todos los colegios y los centros de estudios que estaban a cargo de los jesuitas, los cuales constituían las principales "armas" de propagación de sus ideas: *México Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, transcribiendo dos reales cédulas expedidas por Carlos III, Rey de España, del 12 de agosto de 1768 y del 18 de octubre de 1768, por las que se prohíbe las universidades y escuelas se supriman las cátedras de la escuela llamada Jesuítica y el uso de los autores de ella*. Fechado el 03/04/1769 (AGN Instituciones Coloniales, vol. 7, exp. 31, fols. 164-167). A medida que avanzaba el proceso de expulsión de la Compañía, se instauró una censura a las publicaciones que daban cuenta de este hecho; incluso, se prohíben las manifestaciones escritas que ridiculizan este proceso: *México, 26/11/1767 Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, prohibiendo escribir y publicar libelos informativos sobre la expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios españoles* (AGN Instituciones Coloniales, vol 7, exp. 16, fols. 105-106); *02/05/1770 México, Bando de Carlos Francisco de Croix, Virrey de Nueva España, transcribiendo la real cédula expedida por Carlos III, Rey de España, del 3 de diciembre de 1769, que prohíbe circule las estampas que satirizan la expulsión de la compañía de Jesús de territorios españoles* (AGN Instituciones Coloniales, vol. 7, exp. 65, fols. 311-312). Asimismo, en 1768 se promulga el bando que prohíbe a los eclesiásticos entrometerse en cualquier asunto político (AGN/ Instituciones coloniales/vol. 47/exp. 53/fols. 375-376).

complejas, y por su extensión serían tema de otro artículo[21]. Sin embargo, se consideraron las siguientes causas circunstanciales como razones de fondo para su expulsión en España: la canonización de Palafox, proceso ante el cual los jesuitas se oponían terminantemente, y el motín de Esquilache, de 1766.

Sean estas causas verdaderas o no, el hecho es que su expulsión no pasó inadvertida para nadie. Y dan cuenta de la tensión existente entre la orden religiosa y el poder político. Es evidente, entonces, que el Rey Carlos III pretendía instaurar un fuerte y rígido control de su empresa colonial y, en este escenario, la Compañía de Jesús y su proyecto misional se erigían como un obstáculo en sus pretensiones políticas. Lo que efectivamente ocurrió es que los jesuitas constituyeron un verdadero Estado dentro del Estado (Jansen, 1977, p. 19)[22] y eso podría ser considerado un peligro latente para cualquier gobierno que pretendiera un control total y hegemónico.

21 Algunos autores señalan que la causa de fondo que originó la catástrofe de los jesuitas se debió a una pugna ideológica entre una facción renovadora y otra conservadora. Para Leopoldo von Ranke durante el siglo XVIII se constituyeron dos partidos: "uno que declaró la guerra a la curia, a la organización y a la doctrina prevalecientes, y el otro que trataba de mantener las cosas en la situación que estaban, que defendía las prerrogativas de la Iglesia Universal" (cit. en Rico, 1949, p. 2). Según el paleógrafo e historiador Rico G., esta pugna fue la "causa de la catástrofe de la Compañía, que no representa otra cosa que el triunfo de la facción renovadora sobre su contraria cuyos más fuertes, organizados e intransigentes mantenedores eran los jesuitas. Para ellos la iglesia seguía siendo el poder supremo ente los estados y esta idea, no solo medieval y extemporánea históricamente, sino también opuesta a la ideología predominante en la época, produjo como era natural, su derrota" (Rico, 1949, pp. 2-3).

22 Al respecto André Jansen (1977) señala: "Plus de 3.000 pour sept millions d'habitants, ils occupaient des poste décisifs à la cour. Confesseurs privés de la majorité des membres de la maison royale, des ministres, des conseillers, des présidents des tribunaux et des chefs de l'armée. Ils dirigeaient en fait la politique espagnole sans jamais léser leurs propres intérêts, c'est-à-dire la puissance et la richesse de leur ordre" (p. 19).

Relación entre el Virrey de Perú, el caballero Teodoro de Croix y la inquisición

La expulsión de los jesuitas tuvo una fuerte resistencia de la sociedad mexicana. Teodoro de Croix también cumplió una misión muy importante: para mantener el secreto guardado hasta último minuto, redactó personalmente, y solo con la compañía del Visitador Gálvez, todas las órdenes de expulsión:

> *A nous trois, nous avons pris toutes les mesures, écrivant de notre main les ordres nécessaires que j'ai expédies par des courriers, pour que le même jour, à la même Eure, la volonté du roi fût accomplie jusqu'aux limites les plus reculées de ce vaste Empire* (Jansen, 1977, p. 50).

El Caballero don Teodoro de Croix se empeñaba por ser fiel a todos los mandatos de la Corona, lo cual incluía el servicio a la Inquisición. Si bien esta fue establecida para prevenir, acusar y extirpar las ideas heréticas, implicó —durante su proceso— la instauración de una nación homogénea, la cual se logró mediante la unificación religiosa que habían iniciado los Reyes Católicos (Parker, 1980, p. 56). En algún sentido, se podría señalar que la Inquisición fue una herramienta más política que religiosa, y dependía directamente de la monarquía. Durante el año que se desarrolló la acusación contra el Caballero de Croix, 1777, la Inquisición tenía como principal propósito contrarrestar las ideas ilustradas e impedir la libertad de expresión.

La ilustración francesa y el siglo XVIII novohispano engendran la conciencia independentista en los territorios que están bajo la Corona española. Resulta impensable entonces que el propio Virrey de Croix, supuestamente fiel al Rey Carlos III, tenga en su poder una serie de lecturas prohibidas (Jansen, 1977, p. 26). Según Monelisa Lina Pérez los libros contenidos en la biblioteca del marqués de Croix manifiestan una simpatía por "la liberación de las Indias, por las tesis progresistas pronunciadas por el abad Raynal y los enciclopedistas" (Cit. en Jansen, 1977, p. 26). ¿Cómo, entonces, justifica la posesión de los libros prohibidos?:

> *Les fonctionnaires espagnol se justifièrent auprès de l'Inquisition en signalant que c'était le vice-roi lui-même qui leur avait preté des ouvrages comme Fray Gerundio de Campazas*[23] *du Père Islas, Histoire philosophique et politique de l'abbé de Raynal* (Jansen, 1977, p. 26).

Del mismo modo, un dato no menor es el que cita André Jansen respecto a la obra del jesuita José Antonio Ferrer Benimeli titulada *La franmasonería española en el siglo XVIII* (cit. en Jansen, 1977, p. 21). Según lo investigado por Ferrer, los archivos de Madrid nos revelarían que en 1741 el Conde Carlos Francisco de Croix fue miembro de una logia militar, cuyo *venerable* era el Capitán de su regimiento, Alexandre-Louis François (1725-1803), el Caballero de Beauvilliers (Jansen, 22).

> Sin embargo,
>
> *on pourrait croire que, dés 1765, le roi Charles III aurait été informé officiellement de l'appartenance du marquis de Croix à une loge militaire maçonnique dont le vénérable était le chevalier de Beauvilliers. En réalité le tribunal de l'Inquisition restait très discret sur le contenu de ces dénonciations* (Jansen, 1977, p. 28).

Este apartado, más que dilucidar nuestras interrogantes, nos confunde aún más. Pese a lo anterior, el Virrey de Perú, Teodoro de Croix, pareciera que no siguió ni las ideas ilustradas ni la vía masónica de su tío.

23 Para un estudio pormenorizado sobre "lecturas inquisitoriales" ver Rovira, José Carlos, *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, Roma, Bulzoni, 1999.

Palabras al cierre

Quizás para tener una imagen distinta a la de su tío, conocido por sus ideas liberales y enciclopedistas, y, para dar prueba de su religiosidad, cumplió con mucho celo el edicto real. Crea un tribunal para inspeccionar las bibliotecas y ordena retirar las novelas de Bélisaire de Marmontel, las obras de Montesquieu, de Linguet, de Raynal, de Machiavel, del señor Legros y de los enciclopedistas que habían sido prohibidos por el Santo Tribunal de la Inquisición y el Estado. Y manda que se castigue a quienes tenían en su poder los libros en cuestión, para luego quemar los textos designados por la ordenanza real (Jansen, 1977, p. 70). Prohíbe, además, que cualquier panegírico o discurso que inician las habituales reuniones o cursos, puedan ser impresos sin el conocimiento previo del gobernador[24]. Cabe preguntarse, entonces, si lo que buscaba era demostrar más su fidelidad a las ideas de la Corona y la religiosidad que promulgaba. Y en este mismo sentido, ¿acaso el bordar las cruces en sus camisas no era otro acto explícito para manifestar su fe y su devoción a Cristo? ¿Podría haber sido ese el sentido de portarlas en sus camisas y en los galones de sus libreas?

A través de un proceso de la Inquisición se ha podido examinar varios otros elementos y circunstancias que rodearon la acusación y al supuesto inculpado. Finalmente, se ha terminado el ensayo con más preguntas que afirmaciones. Las últimas todavía son insuficientes para responder las interrogantes que se han dejado planteadas a lo largo de estas páginas. Pues bien, estos cuestionamientos son, paradojalmente, el mayor placer de la investigación y de los estudios.

24 Un hecho concreto que habla de su firme disposición para prohibir los libros se desató a propósito de la Asamblea Nacional Francesa celebrada el 24 de septiembre de 1789. En esta ocasión varios diputados se proponen introducir en América los escritos sediciosos, para promover la Independencia. El Virrey, informado de esta situación, incrementa su vigilancia y manda recoger y quemar los libros (Jansen 70).

Bibliografía

Curiel, Guadalupe (1993), "Fray Juan Agustín Morfi: Humanista y crítico de su tiempo", *Franciscanos y mundo religioso en México*, Francisco Morales et al., México, UNAM.

Ferrer Benimelli, José A. (1973), *Masonería e Inquisición en Latinoamérica durante el siglo XVIII*, Caracas, Instituto de Investigaciones Históricas.

Flores Rangel, Juan José (2005), *Historia de México*, México, Thomson Learning.

Jansen, André (1977), *Charles et Théodoro de Croix, Deux gardes wallons. Vice-Rois de l' Amérique espagnole au XVIIIe siècle*, Paris, Duculot.

Křížová, Markéta (2004), *La ciudad ideal en el desierto. Proyectos misionales de la Compañía de Jesús y la Iglesia Morava en la América colonial*, República Checa, Karolinum.

Ladero Quesada, Miguel Ángel (coord. 2006), *Estudios de genealogía heráldica y nobiliaria*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Morales, José Ricardo (1981), *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)*, Santiago, Chile, Ed. del Departamento de Estudios Humanísticos.

Parker, Alexander (1980), "Dimensiones del Renacimiento Español", *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo II, Coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

Rico González, Víctor (1949), *Documentos sobre la expulsión de los Jesuitas y Ocupación de sus temporalidades en Nueva España (1772-1783)*, México, UNAM, Instituto de Historia.

Rovira, José Carlos (1999), *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, Roma, Bulzoni.

Romero de Terreros, Manuel (1937), *Siluetas de antaño, menudencias de nuestra historia*, México, Ediciones Botas.

Sitios de internet consultados

Biblioteca Virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/bib_tematica/jesuitas/presentacion/presentacion.shtml

Archivo General de la Nación de México: www.agn.gob.mx

Apéndice: documentación contra el proceso del Caballero de Croix

México año 1777

Denuncia hecha sobre que el Caballero de Croix tenía señalados los camisones con una Cruz perfecta.

Foja 365

El Nuncio Don Andrés López Barba se informa de Juan Josef de Zúñiga oficial carpintero en el obrador de Echagaray si en poder de su cuñada de ejercicio lavandera se mantiene aun seis camisones con una Sta. Cruz en...[25]

Don Josef Antonio de Echagaray familiar de pruebas de este Santo Oficio y vecino dicho del [...] de esta ciudad ante Vuestra Señoría Ilustrísima digo: que ahora que serán las diez del día llegó a mi Juan Josef[26] de Zúñiga Oficial de Carpintero en este obrador diciéndome que a su cañada [sic: cuñada] que es lavandera de ropa le ha visto seis camisones que en sus faldas tienen la señal de la Santa Cruz conforme lo pinta el papel adjunto que me entregó; y considerando el dicho Zúñiga en desprecio de lo que tanto debemos amar, por Cristiano y Apostólico Romano trace este denuncia para que Vuestra Señoría Ilustrísima determine lo que hallase suponer conveniente.

Dios Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría Ilustrísima los muchos años que hemos menester [...]. Febrero 8 de 1777.

A.L.P. de V.S.I.

Josef Antonio de Echagaray [Rúbrica]

25 Este párrafo se encuentra al inicio de la acusación y lo que viene a continuación está ubicado al margen izquierdo, la lectura y transcripción del mismo es imposible de realizar.

26 He optado por universalizar el nombre transcrito unas veces Josef, otras Joseph y Josep por "Josef".

Foja 366

En Nuncio Don Andrés López Barba se informara de Juan Josef de Zúñiga, oficial carpintero en el obrador de Don Josef de Echagaray, si en poder de su cuñada de ejercicio lavandera se mantienen aun seis camisones con una Santa Cruz en las faldas, de los que traerá uno al Tribunal tomando razón el dueño a quien pertenezcan, y habiéndolas ya entregados a éste dará de ello cuenta al Tribunal. Inquisición de México y Enero 10 de 1777[27].

Torrecillas[28]. Secretario.

En conformidad del mandato de Vuestra Señoría Ilustrísima pasé a verme con Juan Josef de Zúñiga, quien me dio razón que su cuñada Juana Valdés vivía en la casa de el Conde de Jala frente de las Capuchinas, en donde posa un Don Teodoro, sobrino del Virrey Croix, a quien tenía entregados los camisones, y que no tenía en su poder alguno de ellos, y por no hacerla sospechosa con dicho Caballero, suspendí el ver a dicha Juana, lo que asiento por diligencia para que Vuestra Señoría Ilustrísima determine lo que tuviere por conveniente. Portería de esta Inquisición y Febrero 13 del 1777.

Don Andrés López Barba.

[Rúbrica]

Foja 367[29]

Ilustrísimo Señor:

A sus antecedentes y dese cuenta

Señor

El Caballero D. Teodoro de Croix con los de su familia hicieron mansión por algunos días en esta ciudad, en mis tiempos dieron a lavar siete camisas y en una de ellas que era de estopilla fina y parecía ser de hombre alto y oneroso se veía en la falda una Santa Cruz perfectamente formada con seda a punta de aguja pero sin saberse de quien eran la camisa. Así me lo denunció la misma lavandera de tarde

27 Este párrafo, que se encuentra al inicio de la foja 366, es el mismo de la primera foja que está mutilado.

28 Se trata de Don Mathias López Torrecillas, secretario del Santo Oficio de la Inquisición. Su firma aparecerá más tarde en la foja 369.

29 Al margen izquierdo existe una postilla que da cuenta del motivo de esta foja, sin embargo se encuentra mutilada.

antes que el Caballero se marchase de aquí para su destino en tierra adentro, y hasta el día no he podido adquirir otras noticias aunque lo he procurado con disimulo. Vuestra Señoría Ilustrísima me mandara lo que debo hacer en el particular.

Ruego a [...] Nuestro doctor conserve [...] muchos años en toda prosperidad,

Septiembre 10 de 1777.

Ilustrísimo Señor.

B. l. m. de V. S. I.

Don Joseph Antonio de la (...).

[Rúbrica]

[Postilla margen izquierdo, imposible de transcribir]

Foja 368

Ilustrísimo Señor: A sus antecedentes; y se prevenga a este Calificador practique la diligencia en el modo que se le tiene ordenado, sin otra alguna por lo respectivo a lo...[30]

Recibida de Vuestra Señoría Ilustrísima de 23 del pasado septiembre en que me ordena advertir al S. Comandante General Don Teodoro de Croix mande quitar de sus camisones la divisa de la Santa Cruz, con que se señalan. No practiqué inmediatamente esta diligencia, esperando a que se desembarcase de los correos de España y del reino; mas luego que halla ocasión oportuna ejecutaré a la letra cuanto Vuestra Señoría Ilustrísima se digna mandarme.

Debo sin embargo hacer presente los galones de las libreas, que dan vuelta a toda la casaca, y por consiguiente se hallan en lugares incómodos, están también sembrada de cruces: y reflexionando yo sobre ello me dijo el Capitán D. Antonio del Río, uno de los de la familia, haber sabido en México, que hecha esta denuncia se había despreciado por ese Tribunal.

Espero sobre esto la instrucción que Vuestra Señoría Ilustrísima fuese [...] comunicarme, quedando yo dado de avisar en primera en cuanto sobre el caso ocurra.

Pido a Dios guarde a nuestra Señoría Ilustrísima muchos años para gloria suya. Durango y Octubre 11 de 1777.

30 Continúa con una postilla al margen izquierdo que se encuentra mutilada.

B. l. m. a Nuestra Señoría Ilustrísima su más humilde y reverente servidor y capitán.

Fray Juan Agustín Morfi

[Rúbrica]

Foja 369

Con fecha 11 del corriente informa nuestro Calificador don Juan Agustín Morfi ser en su poder la que en 27 del próximo pasado le dirigimos; y no haber practicado la diligencia en ella prevenida con el Caballero de Croix, esperando a que se desembarazase de los correos de España y del Reino: Haciendo al mismo tiempo presente, que los galones de las libreas de dicho Caballero estaban sembrados de cruces. Y en su vista hemos acordado advertir a nuestro Calificador, que evacuada la diligencia con la precaución y modo que se le tiene anteriormente ordenado; no proceda a otra alguna por lo respectivo a lo que expone de las libreas.

Dios guarde a Nuestro Calificador. Santa Inquisición de México y Octubre 29 de 1777.

Don Juan Ruiz de Vallejo, Licenciado Don Nicolás Galante y Saavedra. Doctor Don Juan de Mier.

Don Mathias López Torrezillas. Secretario.

Foja 370

A su expediente

Ilustrísimo Señor:

Muy Señor mío: Recibí una de Don Mathias López Torrecilla, escrita de orden de Vuestra Señoría Ilustrísima, la fecha en 23 de Septiembre, incluyéndome otra para el Reverendo Padre Fray Juan Agustín Morfi, la que luego se le entregó, y marcho para Chihuahua de que supongo habrá noticiado a Vuestra Señoría y yo no lo hice luego por haber estado algo accidentado, cuya repetición me obliga a disponerme a marchar para esa Capital dentro de un mes poco más o menos, lo que pongo en noticia de Vuestra Señoría para que determine lo que fuere de su superior agrado.

Nuestro Señor guarde la vida de Vuestra Señoría Ilustrísima los muchos años que deseo y de la Cristiandad necesita. Durango y Octubre 24 de 1777.

Ilustrísimo Señor.

B. L. M. de Vuestra Señoría Ilustrísima su más rendido servidor y capitán.

Francisco Roldán [Rúbrica]

Foja 371

Respecto a pasar a las Provincia del Sonora en compañía del Caballero Don Teodoro de Croix, el Revendo Padre Fray Juan Agustín Morfi calificador de este Tribunal, y haber en el relación, de que dicho caballero tiene marcados los camisones en sus faldas con una Santa Cruz perfectamente formada en seda a punta de aguja: hemos acordado noticiárselo a efecto de que su parte, y como director del citado Don Teodoro le prevenga, quite de los camisones la cruz, que tiene para distintivo; haciéndole presente lo indecente del lugar, para que en él esté puesta una cosa tan venerada entre Católicos por su representación, y el escándalo que en ello podrá ocasionar a todos cuantos lo noten: advirtiéndole Nuestro Calificador, en caso necesario, ser lo referido providencia del Santo Oficio, dándonos de lo que resulte a cuenta.

Dios guarde a nuestro Calificador. Santa Inquisición de México y Septiembre 23 de 1777.

Licenciado Don Nicolás Galante y Saavedra. Doctor Don Juan de Mier.

Don Mathias López Torrecillas, Secretario.

Foja 372

Ilustrísimo Señor. A su expediente.

Inmediatamente que el Señor Comandante Gral. Caballero de Croix, se desembarazó del Correo, le hice presente al Orden, que recibida Vuestra Señoría Ilustrísima con fecha de 23 de Septiembre pasado, el que yo con el más profundo respeto, condescendiendo en todo del encargo de Vuestra Señoría Ilustrísima que mandara ejecutar luego que llegue a paraje oportuno en que poder hacerlo.

Está tan lejos de haber puesto la Santa Cruz en las camisas para exponerla al desprecio, que antes usa de esta sagrada divisa como de un signo distintivo de su nobleza, por ser ella la que forma el principal escudo de sus armas.

Sin embargo de todo conviene como dije en mandarla quitar por respecto a las órdenes de ese Tribunal Santo, por quien tiene la más profunda veneración.

Doy a Vuestra Señoría Ilustrísima esta noticia en cumplimiento de lo que se me ordena y quedo pidiendo a Dios guarde a Nuestra Señoría Ilustrísima en toda prosperidad muchos años. Hacienda [...] Avinito y Octubre 23 de 1777.

B. L. M. a Nuestra Señoría Ilustrísima

Su más reverente servidor y capitán

Fray Juan Agustín Morfi [Rúbrica]

ALEGORÍA REAL POST-MORTEM

Las reales exequias de Carlos III de España en Lima y México

*Italo Quintanilla Cepeda**

* Licenciado en Historia, Universidad Nacional Andrés Bello. Magister en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Que reconociéndose en su Real Persona al Sucesor legítimo en el trono, se dieran en esta Capital por su Excelencia las Ordenes convenientes, para que así en ella, como en la extensión del Virreynato, se vistiesen los Lutos, y se celebrasen las Honras, Exequias Fúnebres, y sufragios, según en semejantes casos se acostumbra, por el descanso eterno del Monarca difunto[1].

Introducción

El 12 de Mayo de 1789 llegaba a Lima una Real Cédula desde Madrid, anunciando la muerte de Carlos III y ordenando la disposición inmediata de los "protocolos" y guiones ante tal acontecimiento. Similar fue lo acontecido el 12 de Marzo de 1789 en México[2], donde el Virrey leía, junto a otras autoridades, la Real Cédula emitida por Carlos IV que confirmaba la muerte del Rey y "mandaba se vistiesen sus vasallos luto riguroso por seis meses, haciéndose las honras y sufragios acostumbrados en tales casos, con moderación, y sin falta lo preciso para la solemnidad"[3]. El luto, las honras, las exequias y sufragios fúnebres son la expresión representativa de la muerte desde un universo simbólico que construye, que confirma y re-crea el orden social, sus jerarquías y las figuraciones reales "post-mortem", específicamente, del Rey Carlos III "El Sabio"[4]. En este sentido, las Reales Exequias del

1 Juan Rico, *Reales exequias que por el fallecimiento del señor Carlos III, Rey de España y Las Indias, mandó a celebrar en la ciudad de Lima, capital de Perú, el Excelentísimo Señor Don Teodoro de Croix, del Orden Teutónico, Coronel del Regimiento de Reales Guardias Walonas, Teniente General de los Reales Exércitos, Virrey Gobernador y Capitán General de las Provincias de Perú y Chile, Superintendente General de Real Hacienda y Presidente de la Real Audiencia de esta capital*, Lima, Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1789, p. 4-5.

2 Cuando me refiero a México hablo de la capital virreinal de Nueva España, hoy México D.F.

3 *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma de Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias en los días 26 y 27 de Mayo de 1789*, México, Imprenta de D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789, p. 1.

4 Manuel Martín i Pico, *Carlos el Sabio: elogio fúnebre que en las[...] exequias que celebró a la[...] memoria de[...] Carlos III la insigne villa de Castellón de la Plana el día 8 de junio de 1789[...]*, Barcelona, Publicado impreso por Bernardo Pla, 1789.

barroco hispanoamericano cumplen funciones representacionales (teatralidad[5]) del orden político-discursivo[6], de la relación entre figura-Rey y Rey-sujeto y el discurso de la muerte.

En el Barroco, la muerte era entendida como un espectáculo público que recuerda lo frágil de la existencia (*memento mori*), un recuerdo constante para seguir una vida apegada al dogma (especialmente el de la Iglesia post tridentina: "vivir en policía") y como una presencia inevitable y funesta en la sociedad[7]. De esta guadaña tampoco escapaba la figura del Rey (cuerpo biológico-alegoría)[8], así lo demuestran las Reales exequias de Carlos III, en donde el dolor, el luto y el sentimiento de pérdida se hacen patente en todo el espacio gobernado por el monarca, en el plano físico como en el metafórico.

A partir de lo planteado cabe preguntarse: ¿Quién era Carlos III para la sociedad de Lima y de México? ¿Qué representa Carlos III en los núcleos virreinales? ¿Se podría afirmar que la alegoría real *post-mortem* era similar o igual en todos los rincones del imperio español?

Las Reales Exequias y oraciones fúnebres dedicadas a Carlos III[9] tanto en Lima como en México muestran claras diferencias sobre la visión que tenían del "gobernante" (figuración política-Rey) y del Rey-sujeto (particularmente, de Carlos III) después de su fallecimiento.

Por lo tanto, en este trabajo se intentará mostrar la alegoría contextualizada *post-mortem* de Carlos III, como un "Rey muerto", en Lima y Ciudad de México.

5 Para el caso de la teatralidad y su compleja construcción teórica, desde las ciencias sociales y las artes, véase: Thamer Arana, "El concepto de teatralidad", *Revista Artes*, Universidad de Antioquía, N° 13, 2007, pp. 79-89.

6 José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica, Barcelona, Ariel, 1975;* Jaime, Valenzuela*, Liturgias del poder: Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, Centro de Investigaciones Barros Arana, Lom Ediciones, 2013.

7 Fernando, Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Asturias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

8 Jaime Valenzuela, Op, cit., 2001, p. 106; Alejandra Osorio, *El Rey en Lima: El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*, Documento de Trabajo N° 140, Serie Historia N° 27, Lima, IEP, 2004.

9 Documentos que describen detallada e hiperbólicamente lo acontecido, es decir, la muerte de Carlos III. Según Bonet Correa, este tipo de documentos son una fuente inagotable para acceder a ritos y ceremonias, ya que en su escritura exagerada y descriptiva se intenta dar la máxima representación del fenómeno en cuestión. Es por esto que el estudio se centra en lo que intenta decirnos y describirnos, y no en las prácticas sociales dadas por hecho, siendo éste un análisis desde el pensamiento alegórico y su expresión teatralizada. Véase: Antonio Bonet, *Fiesta poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Madrid, Ediciones Akal, 1990, pp. 8-9.

Entendiendo que esta diferencia contempla dos factores: saber quién era Carlos III para los dos núcleos virreinales, en función de su biografía y las "Relaciones" *post-mortem*, y las adaptaciones contextuales de esta figura, mediante tópicos tales como: *Memento Mori* y el Rey-santo.

Hacia una alegoría de Carlos III: el poder y la muerte

La llegada de los Borbones a España fue un hecho en 1700; al no tener descendencia Carlos II se entronizó a Felipe de Anjou, en adelante Felipe V de España. Después de una larga guerra que enfrentó a las principales potencias de Europa, la disidencia española y los monarcas de Europa reconocieron al nuevo Rey con algunas condiciones. De ahí en adelante la historia es conocida, para la España dieciochesca, con reformas a su administración imperial, a sus finanzas cada vez más roídas y a una política cada vez más centrada en el fortalecimiento del Estado. Por otro lado, en política internacional, los sucesivos Pactos de Familia con Francia hicieron de España un país en constantes guerras y con una ansiedad de recuperar su rol de potencia. En este contexto llegaba Carlos III al trono de España, en 1759.

Sin embargo, la figura del Rey era parte de una serie de construcciones significativas que iban más allá del mero gobierno y la gestión. Al ser la cabeza del Estado-Corona y detentar el Real Patronato, se encontraba en las cumbres del poder político y simbólico de la sociedad hispanoamericana. Karontoricz nos propone un estudio de las corporalidades o naturalezas del Rey desde el Medioevo, como una dualidad entre el "individuo" como tal y "lo político" (simbólico)[10]. Mientras el primero es la composición biológica —que nace, muere y se enferma—, el segundo se construye después de la unción y consagración como figura-Rey; es decir, posterior al rito que lo determina como monarca, este se vuelve depositario de la gracia divina y providencial de Dios. En consecuencia, el Rey tiene dos actos germinativos que los constituyen: por un lado, su naturaleza biológica-humana y, por otro, la segunda naturaleza que deviene de Dios, que lo consagra en el poder absoluto sobre el "mundo" (vicario). Jaime Valenzuela, agrega a lo anterior, que esta segunda naturaleza simbólica se refuerza mediante los ritos de consagración y de reforzamiento de quien es el Rey, en tanto figura social y política[11].

10 Ernst Karontowicz, *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 2012.

11 Jaime Valenzuela, Op. cit., pp. 101-122.

Sin embargo, el edificio colonial también se basaba en el sentido de omnipresencia real, el sentir que, aunque el cuerpo biológico del Rey no se encontrase en el espacio físico de Lima o México, este, mediante las ceremonias y sus símbolos, se hacía presente. Alejandra Osorio conceptualiza esto como un "simulacro hiperreal"[12], en donde las ceremonias daban cuenta de la presencia en ausencia del monarca y consolidaba el pacto simbólico entre los súbditos y la figura real; esto se graficaba en los grandes acontecimientos relacionados a la Corona, como la muerte de un Rey y la entronización del heredero. Además existían otras formas de invocar-evocar-enunciar la presencia del Rey: los sellos reales en las cédulas, los retratos, los estandartes reales en contextos ceremoniales y los túmulos, en el caso de la muerte. La "alegoría real", en este caso, es una construcción representativa del Rey en base a una historicidad aceptada en el plano "mundano" (mundo-real) y bajo una dimensión mítica-religiosa, construcción que serviría para explicar, estructurar y legitimar el orden y el poder. Es decir, en Lima y México la invocación/evocación simbólica es lo que re-presenta al monarca frente a unos súbditos que no lo conocen, no lo escuchan, ni ven y, aun así, se sienten parte de un cuerpo-sociedad construido en relación a la figura real; algo que podríamos llamar como un pacto político-simbólico entre el Rey y sus súbditos. Las ceremonias, especialmente aquellas vinculadas al poder real, como las exequias y las entronizaciones, serían el espacio-tiempo idóneo para reforzar esta relación "indisoluble".

En el caso de las reales exequias en Lima, la figuración alegórica del Rey se vincularía con las principales características del sujeto-monarca (Carlos III en este caso), destacando su apego y defensa a la religión católica y un virtuoso acontecer-en-vida:

> Divulgada pues fuera de toda duda esta triste nueva, la Ciudad gimió, y su moradores, buenos y malos Vasallos, lloraron en el Señor Don Carlos III al Defensor de la Religión, al Restaurador de la Monarquía, al Protector de las Ciencias, al Padre de la Patria. Y ¿cómo no llorarían a un Rey, que elevado por la Providencia al Trono del más vasto Imperio del mundo, había hecho por tantos años la gloria de la Nación, colmándola de lo más sólidos bienes? ¿Quales otros hubieran podido ser sus afectos, reflexionando lo que los vasallos de la Corona poseíamos en tan amable Monarca, y por consiguiente lo que en su muerte hemos perdido?[13]

12 Alejandra Osorio, *El Rey en Lima: El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*, Documento de Trabajo N° 140, Serie Historia N° 27, Lima, IEP, 2004; Víctor Mínguez, *Los reyes distantes*, Castelló de la Plana, Ediciones de la Universidad Jaime I, 1995.

13 Rico, Juan, Op. cit., p. 11.

A Carlos III se le destaca como un Rey virtuoso, ilustrado, padre de sus súbditos y defensor de la religión. Figura que sería representada en el túmulo construido para él en la catedral de Lima. En México también se valoraban sus virtudes como gobernante, sin embargo, a diferencia de Perú, no se habla de la defensa de la religión-institucionalidad, ni tampoco de la necesidad de hacerlo; en la capital novohispana se hace hincapié en el buen gobierno (mundano) y las virtudes necesarias para su realización:

> Una bondad que obre la saludable edificación de sus vasallos y una fortaleza que se haga respetar de los Enemigos. Y éstas inclítas qualidades, que hacen [de] un Monarca digno del Cielo, han sido las partes de que se formó el Reynado de nuestro Monarca; y ellas por esos las basas en que se afirma la esperanza de eterna felicidad. Un Rey valeroso en la defensa de sus Dominios: Un Rey próvido á el bien de sus súbditos: Un Rey edificativo en sus personales procedimientos; él mismo en sus propias obligaciones os presenta los fundamentos de las más sólidas esperanzas[14].

Sin embargo, a pesar de la diferencia planteada en el párrafo anterior, existen similitudes en lo que se intenta destacar: las virtudes del Monarca. En Lima, la figura de Carlos III era investida del rol de padre-protector y restaurador-conservador de un Imperio, preocupado de sus súbditos-vasallos y del buen gobierno. Mientras en México también se alude al buen gobierno, aunque relacionado a la fortaleza de espíritu y la bondad de su reinado, como verdaderos fundamentos valóricos de un Rey-Poder Político. Se evidencian así dos fenómenos: por un lado, los valores se presentan inmanentes a un Rey y a un buen gobierno, trayendo prosperidad y dones de la Providencia en el caso de ajustarse a lo aceptable; por otro, la encarnación del poder-Estado en la figura del Rey —más allá de la nominalidad-sujeto de este— le da una personalidad característica al Estado, en función de quien detenta la encarnación (un Rey justo, equivale a un Gobierno justo).

Los énfasis distintos sobre Carlos III, tanto en México como en Lima, nos muestran los distintos ángulos desde donde se aborda la figura-Rey que fue en vida; sin embargo, en la muerte es cuando esta visión "pasada" se alegoriza en tópicos y mecanismos de expresión.

14 *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma de Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias en los días 26 y 27 de Mayo de 1789*, México, Imprenta de D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789, p. 13.

Discursos y tópicos: Rey-santo y Memento mori

La muerte de los reyes era un acontecimiento importantísimo en la sociedad colonial; cada vez que un monarca fallecía, todo el Imperio se llenaba de Reales Cédulas que vociferaban lo sucedido. Las Reales exequias no solo demuestran este hecho, sino que también evidencian ciertas continuidades con respecto al periodo Habsburgo, donde el Rey era visto como ser virtuoso que alcanzaba rápidamente el cielo al morir, como un verdadero santo[15]. Para esto, existía todo un aparato simbólico y estético que ayudaba al "resto-súbdito" a entender la idea de un Rey-santo (lleno de virtudes) y cómo su alma era puesta directamente en la dimensión celeste.

Un ejemplo claro de lo anterior, es lo que grafican las Reales exequias de México, en donde se instala a Carlos III en Cielo:

> Pero yo (autor) entre tanto asido más de las promesas de aquella misericordia, que olvida el Juez ni la hora de sus venganzas, pretendo erigir y confirmar vuestros ánimos, levantando sobre esas mismas obligaciones rodeadas del Trono que dexó en el mundo, la piadosa, y dulce de que halló preparado más alto Trono en el Cielo[16].

Lo anterior es reforzado en el Elogio fúnebre de Joseph Serruto el día de los "funerales metafóricos", en donde nuevamente se alude a la presencia del Rey-sujeto en el Trono celestial. La idea de un Rey en el cielo, como fruto de sus nobles virtudes y posición, es recurrente en el pensamiento del siglo XVIII, viendo a este "ascendido Rey" como un espíritu que protege y media por el Imperio ante la divinidad[17].

15 Jaime Valenzuela, *Liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, Centro de Investigaciones Barros Arana, LOM Ediciones, 2001,p.190.

16 Josep Serruto, "Elogio fúnebre del muy excelso y muy poderoso señor, muy amable señor Carlos III. Rey de España y de las Américas, que en sus reales exequias magníficamente celebradas en la Santa Iglesia Metropolitana de México, pronunció el señor doctor, y maestro don Josep Serruto y Nava canónigo magistral de ella el día 27 de Mayo de 1789", *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma de Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias en los días 26 y 27 de Mayo de 1789*, México, Imprenta de D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789, p. 3.

17 Jaime Valenzuela, Op. cit, p. 190.

Sin embargo, en las Reales exequias de Perú la figura del Rey-santo *post-mortem* no aparece, dado que el *memento mori* es la gran metáfora que cubre el halo de la muerte regia. Este concepto —tal como lo dice Huizinga para el siglo XV[18]— recuerda la caducidad de la vida expresada en el cuerpo humano y la existencia misma. Así lo refleja el documento fúnebre:

> Pero cuando la muerte feroz corta de improviso sus días arrojándolo al sepulcro, se siente entonces por su pérdida su precio: y renovándose en todos los espíritus la historia de sus virtudes[19].

A lo que agrega:

> Pero ¡o fatalidad! El cruel desengaño vino: no pudimos dudar de nuestra desgracia: la guadaña de la insaciable Muerte descargó su golpe terrible sobre el que había reynado en la Nación por tanto tiempo, y con tanta gloria[20].

La figura de la "Muerte", con guadaña y aspecto oscuro, heredado del pensamiento macabro tardo medieval, aparece como la personificación que se lleva al Rey y trae dolor al Imperio, además de recordar que nadie está fuera de la "funesta hora", ni reyes ni súbditos. Es interesante este tópico porque, a diferencia de otras monarquías, la Corona española y los estamentos presentes en la América hispana reflejan la fragilidad de la muerte en el Rey, pero claramente con una intencionalidad: vida buena es igual a buena muerte y a nueva vida.

En este sentido, podemos ver que las dos figuraciones que tienen como personaje principal la figura del Rey cumplen funciones edificadoras y expresivas del modelo social, mostrando las jerarquías y lo que significa vivir correctamente ("vivir en policía"). Si eres virtuoso y apegado a las normas y al dogma, al momento de llevarte la Muerte (buena muerte) serás recibido en el "cielo". Ejemplo es lo que enuncia Joseph Serruto en su Elogio fúnebre a Carlos III:

18 Huizinga, Johan, *El Otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 183-199.

19 Rico, Juan, Op. cit., p. 9.

20 Ibíd., p. 14.

> Es Dios el Altísimo Soberano, ante quien no hay aceptación de persona, sino de servicios; ni hay distinción del Vasallo á el Rey. Y así la satisfacción de esa servidumbre, en brillante ú obscura vida, es sola la que conduce, á el destino de cada hombre en su eternidad[21].

Estos tópicos se manifestaban mediante oraciones y plegarias, donde se expresaban las principales preocupaciones de la sociedad después de la muerte del monarca: el alma del Rey y su destino, y el devenir del Imperio y sus súbditos. Preocupaciones que eran encauzadas en un protocolo funerario cargado de referencias simbólicas alusivas al orden, a las jerarquías y al poder.

Conclusión

Digamos, en síntesis, que la figura-Rey es una construcción tensionada entre "lo simbólico" y el sujeto que porta tal significancia, que en este breve trabajo monográfico le hemos denominado como sujeto-Rey. Para esto, las "Relaciones" mortuorias estudiadas —las Reales Exequias— se valen de tópicos y elementos valóricos y virtuosos para elaborar una noción de lo que significa gobernar y el gobernante. Lo interesante es ver cómo se pudo extrapolar las figuras alegóricas del Rey al Nuevo Mundo y cómo, a pesar del "control" y las imposiciones de la metrópolis, estas se fueron nutriendo de una particularidad que no alcanzan para hablar de localismo; sin embargo, tampoco permiten una generalidad discursiva.

De aquí se puede concluir que la construcción figurativa del Rey-sujeto y de la figura-Rey son conceptos maleables según determinados contextos, discursos y temporalidades. Es claro, por otro lado, que la figura del Rey Carlos III es determinante en el periodo tardío del Imperio español y esto queda patente en las alegorías *post-mortem* que adopta este monarca en Lima y México a través de las Reales Exequias y los tópicos mortuorios. En consecuencia, es elocuente el constante énfasis en construir una personificación ideal, en tensión con un Rey-sujeto que existe, se enferma, come y muere.

El presente trabajo, como un primer acercamiento a la alegoría real, intenta posicionar el análisis contextualizado-particular por sobre la noción "imperial-occidental" sin más; por lo tanto, busca problematizar la idea de un Imperio

21 Josep Serruto, Op. cit., p. 5.

homogéneo y manejado por discursos de hierro desde la Corona, incluso, en preocupaciones tan sensibles como lo es la muerte y el Rey.

Por otro lado, se intenta relevar un *corpus* de fuentes más allá de su mera descripción, adentrándose también en su construcción discursiva, alegórica y representacional. Este es el caso de las Reales exequias, que aun estando envueltas por una hipérbole constante—y que intentan posicionar a los acontecimientos como verdaderos hitos inigualables—, son un interesante acercamiento a la ideologización de la muerte y a la construcción de tópicos sobre el Rey-muerto en la sociedad colonial de Lima y México.

Sin embargo, quedan muchas preguntas abiertas a partir de este trabajo. Por ejemplo, las implicancias de la alegoría real en los actos ceremoniales de la muerte, cómo se abordan los espacios mortuorios del Rey en torno a su figuración, los gestos relacionados, los discursos y metáforas sobre el cadáver real, etc. Son preguntas que debiesen estar presentes en futuros trabajos sobre esta temática.

Bibliografía

Libros

Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

Bonet Correo, Antonio, *Fiesta poder y arquitectura: Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Ediciones Akal, 1990.

Huizinga, Johan, *El Otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Karontowicz, Ernst, *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 2012.

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

Martínez Gil, Fernando, *Muerte y Sociedad en la España de los Asturias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Valenzuela Jaime, *Liturgias del poder: Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, Centro de Investigaciones Barros Arana, Lom Ediciones, 2013.

Artículos

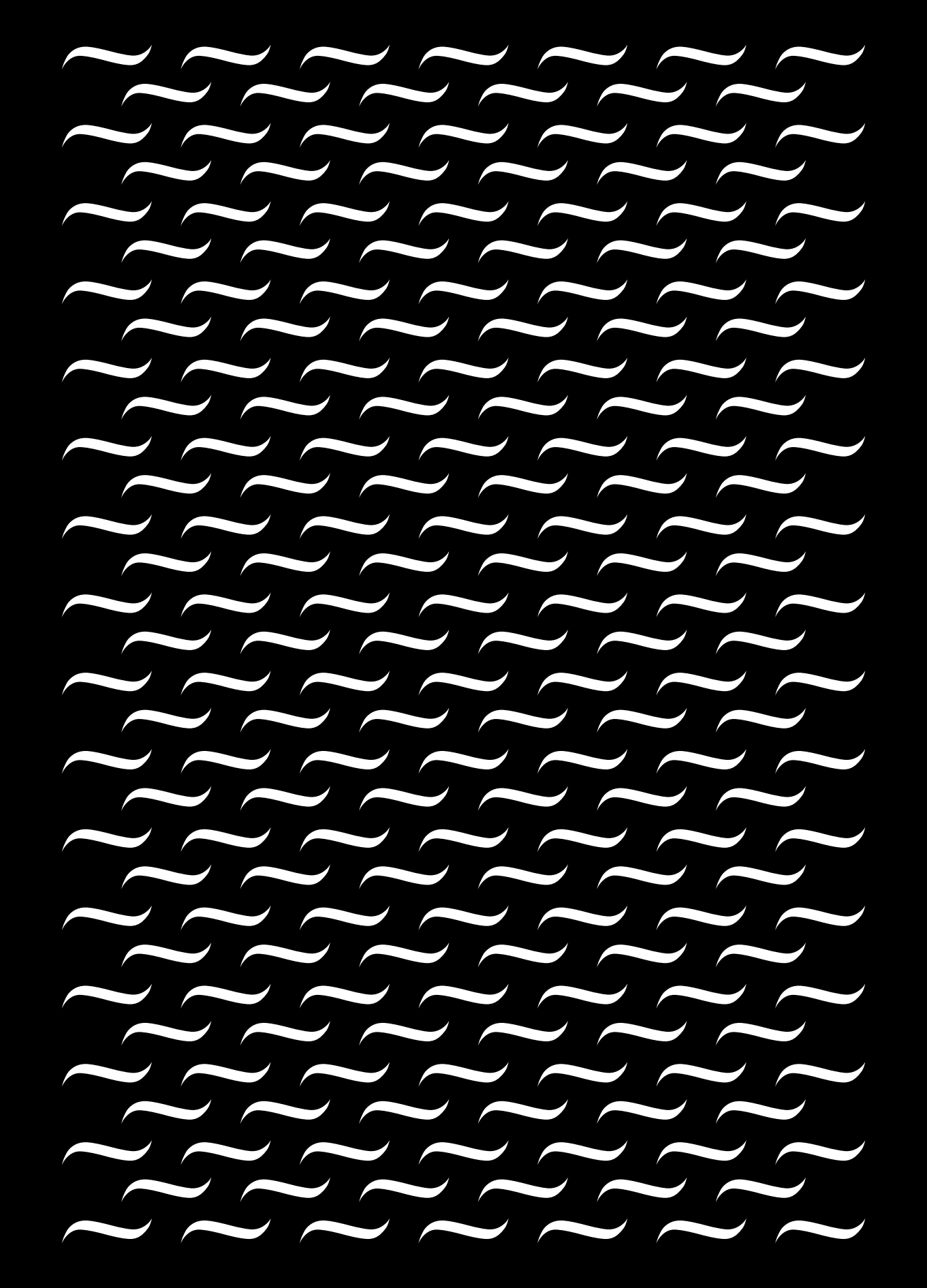
Arana Grajales, Thamer, "El concepto de teatralidad", *Revista Artes*, Universidad de Antioquía, N° 13, 2007.

Osorio, Alejandra, *El Rey en Lima: el simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*, Documento de Trabajo N° 140, Serie Historia N° 27, Lima, IEP, 2004.

Fuentes

Martín i Pico, Manuel, *Carlos el Sabio: elogio fúnebre que en las* [...] *exequias que celebró a la* [...] *memoria de* [...] *Carlos III la insigne villa de Castellon de la Plana el día 8 de junio de 1789* [...], Publicado en Barcelona por Bernardo Pla, 1789.

Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma de Señor Don Carlos III, Rey de España y de las Indias en los días 26 y 27 de Mayo de 1789, México, Imprenta de D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789.



TESTIMONIOS

FACETAS ENSAYÍSTICAS EN MARTÍN CERDA

*Thomas Harris E.**

* Director de Ediciones Biblioteca Nacional e integrante del Consejo editorial de revista *Mapocho*.

Aludiendo al inconformismo permanente del ensayo como género moderno, y su permanente preguntarse sobre las cosas del mundo, dado que "preguntar es siempre cuestionar", Martín Cerda, en su pequeño texto, o "fragmento", o "plumilla" o "escombro" o, simplemente "nota", anota: "Por eso [el ensayista] suele andar, como Nietzsche, a tropezones con los hechos y las ideas del presente, mientras clava los ojos en lo que podría ocurrir pasado mañana".

Elijo esta, entre tantas otras posibles frases en las que Martín Cerda se refiere al género, el único que él practicó y fue su *pathos*, en sus múltiples aristas o fragmentos, me refiero al Ensayo, porque en ella me parece que se condensa el corazón de la cuestión, el *quid* de cómo percibía y practicaba, a la vez esa textualidad por antonomasia moderna y que tiene un nombre fundacional, Montaigne.

Efectivamente, Martín Cerda, anduvo y mantuvo en su escritura, en una permanente actitud de interrogación, o de tanteos, como también —afirmaba— de navegaciones que partían con un rumbo aparente, pero que a través de su mismo hacerse iba, como decíamos, de tropezones con los hechos e ideas del presente. Navegaciones con la mirada clavada en un futuro en apariencia inasible, pero al cual arribaba permanentemente en su carácter de *precursor* de muchos, que ahora recién —podríamos decir— asoman.

Cerda fue, qué duda cabe, uno de los primeros ensayistas de Chile consciente de su objeto y de ser un sujeto de ese objeto, y, por lo tanto, no solo escribió ensayos, sino que, y sobre todo, *pensó* el ensayo como tal, en tanto ensayo. Es decir, desde *dentro*. De allí sus permanentes citas y paráfrasis y preguntas a quienes se preguntaron previamente a él por el género y la modernidad: el "joven" Georg Lukács, Ortega, Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot, Roland Barthes. Y por la necesidad misma de escribir / leer ensayos: "¿Por qué —preguntaba Lukács— leemos ensayos?": se pregunta a la vez Martín Cerda y ya vimos la crítica inherente a cualquier pregunta sobre el mundo y sus objetos.

En esta breve selección de textos de Martín Cerda, queremos ofrecer al lector plumadas, trazos, notaciones, atisbos, iluminaciones, aristas, punzadas incluso, de lo que Martín Cerda ensayaba sobre pero también desde la cuestión misma. El primer texto, "Nuestro tiempo", pone en práctica de una manera más completa el ejercicio del ensayo sobre un asunto definido, por decirlo de alguna manera, más nítidamente delimitado, que sería la interrogación sobre nuestro tiempo e intentos o tanteos de respuestas buscadas en variadas referencias: Ortega, Blanchot, Barthes, Lucien Febre, y el mismo Montaigne, entre otros.

En los siguientes textos, más breves pero no por ello menos condensados, "Ensayo y herejía", "Vida, forma y ensayo" y "Montaigne hoy", Martín Cerda practica lo que habíamos planteado: fragmentarias inquisiciones y asedios al género y a quienes hicieron lo mismo que él, previamente, con distintas respuestas y resultados. Finalmente termina con una lectura de Peter Burke sobre Montaigne, para demostrar la lectura coyuntural del fundador del género y, por lo tanto, cerrar el círculo al examinar cómo es leído —y por lo tanto, recontextualizado— quien abrió las compuertas de este río y este navegar permanente e inquisitivo de un género indisociablemente moderno.

***

Nuestro tiempo

¿Cuál es nuestro tiempo?

Debo a Ortega, entre otros asuntos, una cautelosa fascinación por *nuestro tiempo*, como consta en esa dispersa papelería que vengo publicando desde hace algo más de tres décadas.

Este tiempo, en efecto, me ha servido regularmente de instancia para escoger a parte de esas obras que he ensayado leer, comprender y explicar durante este largo trabajo de escritorio. Es posible, incluso, que ello sea lo más rescatable de esa papelería que, al estar siempre enfrentada al tiempo histórico que me tocó vivir, sugiere un continuo esfuerzo de interrogarlo y, por consiguiente, de *entenderlo*.

"Nos interrogamos —dice Blanchot— sobre nuestro tiempo. Esta interrogación no surge en momentos privilegiados, sino que continúa incesantemente, formando ella misma parte del tiempo, agobiándolo del modo agobiante que es propio del tiempo [...]. Preguntar es buscar, y buscar es buscar radicalmente, ir al fondo, sondear, trabajar el fondo y, en última instancia, arrancar. Ese arrancamiento que contiene la raíz es la labor de la pregunta" (*El diálogo inconcluso*, p. 39).

Este *preguntar radical*, es desde Montaigne hasta nuestros días, el gesto gremial del ensayista, porque descubre el hecho de que éste —como lo advertía el autor de los *Essais*— no se define por la posesión de esta o esa verdad, sino más bien por su permanente búsqueda. "*Nous sommes nais* —decía Montaigne en *De lárt de conférere— a quester la varité; il appartient de la posseder a une plus grande puissance [...]. Le monde n'est qu'une école d'inquisition"* (*Essais*, II, pp. 362-363).

Preguntar es, pues, buscar esa verdad *que no se tiene*, pero que precisamos siempre para saber *a qué atenernos*. Para entender cada "cosa" que nos ocurre y, a la vez, para entender el mundo en que ocurre cada "cosa" que nos ocurre. Esto se acusa particularmente en *las grandes obras* artísticas, conceptuales y, algunas veces, científicas que el ensayista escoge, retiene e interroga.

"Ce qui m'a passionné toute ma vie —señalaba Barthes— *c'est la façon dont les hommes rendent leur monde intelligible"* (*Le grain de la voix*, p. 15).

Un mundo en continuo cambio

En algunas anotaciones que, en 1930, Ortega ensambló en *Revés del Almanaque*, texto luego incluso en el último de *El Espectador*, advertía el pensador español que si se había ocupado insistentemente de *su* "nuestro tiempo" no fue por una personal *manía*, sino porque esa ocupación era un *rasgo esencial* de dicho tiempo.

Para Ortega, como para otros coetáneos suyos, desde inicios de siglo se venía operando un radical cambio en la estructura de la verdad histórica europea y, por consiguiente, del hombre que la vive, que obligaba, para *entenderla*, a interrogarla continuamente.

"Vivimos —decía— en una coyuntura tal vez sin ejemplo hasta ahora. Se ha producido en la humanidad un cambio radicalísimo de origen irracional, al mismo tiempo que goza el hombre de una gran clarividencia y aguda conciencia de sí mismo. Por vez primera el hombre asiste a su propia mutación; cambia y sabe que cambia. Antes, en cada cambio efectivo, se creía eterno y no se veía a sí mismo —sus creencias y modos de vida— como algo transitorio, sino como algo definitivo. Por lo tanto, el cambio no era tal para el cambiante" (*O.C.*, II, p. 730).

Lo que, en rigor, sostenía Ortega era que, desde comienzos de siglo, no sólo el mundo había cambiado radicalmente con respecto al mundo de la llamada Edad Moderna, sino, además, que el hombre, al tener una "aguda conciencia" de sí mismo, logró percatarse de que no tenía otro "ser" que su continuo e incesante cambio, su *radical acontecer* o, en suma, su historia. No otra cosa había advertido, cuando la *modernidad* comenzaba a despuntar en el horizonte. Michel de Montaigne en el texto inicial de sus *Essais: "C'est un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme"* (*Essais*, I, p. 5).

No se trata, pues, que el hombre transcurra en un mundo en constante *cambio*, sino, además, que con cada cambio del mundo es, a la vez, el hombre el que cambia *radicalmente*: se vuelve *otro*, cambia de vida, o más exactamente, de *argumento biográfico*.

Por esta razón, justamente, el hombre de inicios del siglo XX debió, como Ortega, *interrogar* a cada mutación sobrevenida no sólo en los hechos, sino, asimismo, en las ideas, los deseos y las fantasías, porque con ella estaba, en verdad, cambiando *su vida*.

Conciencia de nuestro tiempo

"Ahora —decía Ortega— necesitamos aprender que sólo somos definitivos cuando henchimos el perfil transitorio que nos corresponde; es decir cuando aceptamos 'nuestro tiempo' como nuestro destino, sin nostalgias ni utopismos" (*O.C.*, II, p. 730).

Aceptar *nuestro tiempo* no significa, sin embargo, plegarse dócilmente a todo lo que éste nos ofrece a cada instante, como ocurre con todo aquello que se rige por la *moda*, sino interrogarlo, tomar conciencia de sus desequilibrios o contradicciones y, finalmente, asumir las tareas que, de un modo u otro, nos imponen los *nuevos problemas* que interrumpen en él. Ni la doliente memoria del pasado (*nostalgia*), ni el ensueño de un futuro sin conflictos (*utopía*) pueden, en rigor, liberar el *ahora* en que se aloja el pasado y, a la vez, se anuncia el porvenir.

Todo *ahora* es, en efecto, un tiempo promiscuo, en el que una parte de la realidad está siempre modificándose, *alterando* o, simplemente, irrealizándose, mientras que, a la vez, su horizonte comienza a poblarse de señales equívocas que es preciso *descifrar*. Cada *ahora* se articula, de este modo, en ese *presente* que el hombre reconoce al *tiempo de su vida*, cada vez que *recuerda* lo vivido, *describe* lo que vive y *proyecta* lo que *espera* llegar a vivir. Cada "asunto" recordado, descrito o *proyectado* es, en principio, *fechable*.

"La estructura de la *fechabilidad* —decía Heidegger en *El ser y el tiempo*— de los 'ahoras', 'luegos', y 'entonces' es la prueba de que ellos, nacidos del tronco mismo de la temporalidad, son, ellos mismos, tiempo. El expresar, interpretando, los 'ahoras', 'luegos' y 'entonces' es la más original indicación del tiempo" (*Op. cit.*, p. 440).

Fechar el tiempo es *señalizarlo* históricamente. Una misma fecha —y los sucesos que ella indica— no significan, sin embargo, lo mismo para todos los hombres que la vivieron. Un hecho vivido cuando niño no significa igual cosa que para un hombre maduro o un anciano que, asimismo, lo vivieron. Esto se acusa particu-

larmente en esos tiempos históricos que Ortega llamó de *alteración*, en los que el mundo, la realidad y la vida misma se vuelven "otros". En esos tiempos donde, justamente, el problema de las *generaciones* suele extremarse porque cada una de ellas tiene su propio "nuestro tiempo".

Tiempo histórico e historia generacional

"La vida —decía Lucien Febvre—, esa continua pregunta".

No fue, desde luego, un azar que el gran historiador francés, uno de los protagonistas de la renovación de los estudios históricos de este siglo, echara mano a esta fórmula para titular un escrito autobiográfico, en el que se proponía describir ante un grupo de jóvenes la historia de sus *preferencias* artísticas, literarias e intelectuales para insinuarles el perfil general de *su* mundo, tiempo histórico o, si se requiere, "época".

Nacido en 1878, L. Febvre escribió ese texto a comienzos de los años treinta, para ser leído ante un auditorio de hombres nacidos hacia 1905. "Yo, mí, pronombres cómodos — decía—; aquí sólo significan mis contemporáneos, los hombres que nacieron entre 1875 y 1880. ¿Cuál era nuestro bagaje por esas fechas? Sólo que para reconstruirlo necesito hacer un esfuerzo. Y todo lo que yo, entre los cincuenta y los sesenta años, voy a decir, resultará muy extraño a los lectores de treinta" (*Combates por la historia*, p. 73).

He aquí un preciso ejemplo para retomar el hecho de que cada generación tiene *su* "nuestro tiempo".

Hacia 1930, en efecto, todavía seguían *actuando* algunas figuras (políticas, científicas, artísticas e intelectuales) nacidas hacia 1870, pero que, como Unamuno, Valéry, D'Annunzio o Gilde, habían comenzado a actuar en las postrimerías del siglo XIX. Para ellos, en general, *su* "nuestro tiempo" había dejado de ser un tiempo pleno, óptimo, en el que remataba un pasado. Con ellos, justamente, hizo crisis la visión continua y optimista de la historia que —como lo advirtió Febvre en 1933, en su lección inaugural en el *Collège de France*— implicaba "una deificación del presente con ayuda del pasado". Fue esa generación, en suma, la que comenzó a vivir, a "sentir" la crisis de la *modernidad*. No fue, en modo alguno, fortuito que Unamuno haya sido uno de los primeros en *rescatar* la "visión trágica" del mundo y de la vida.

Para la generación siguiente —esa nacida hacia 1885—, que comenzaba ya a disputarle en todos los campos la autoridad o el poder social e intelectual, "nuestro tiempo" consistió, en efecto, en tener que ocuparse con un mundo radicalmente incierto, inseguro, amenazante. Este constante *desafío*, sin embargo, hizo de ella la más *radical* de todas las generaciones del siglo XX.

Esta generación de 1885 fue, en rigor, la primera en dejar de *ser moderna*, al ir más allá de las *estructuras mentales* que caracterizaron al hombre dominante en Europa desde el siglo XVII hasta las postrimerías del XIX. Lo advertía Ortega, en 1916, en un texto programático titulado "Nada moderno y muy siglo XX", aparecido en el tomo primero de *El Espectador* (*O.C.*, II, pp. 22-24). Para ella, por consiguiente, el pasado no acreditaba ninguna *seguridad* para encarar el futuro.

"Un hecho es cierto ya desde ahora —decía Lucien Febvre en 1946—; vivir, para nosotros y para nuestros hijos, será mañana, es hoy ya, adaptarse a un mundo perpetuamente resbaladizo. Ha comenzado una gran tarea. Tarea que no se detendrá, sea cual fuere la duración, las paradas y las treguas. Liquidad vuestros "seguros de vida", compañías de seguro. Ya ha pasado el tiempo en el que los padres ponían en vuestras huchas varios centenares de escudos asegurando a sus hijos, para recuperarlos con intereses veinte años más tarde. Desarrollad vuestros 'seguros contra incendios', modernizándolos. Y también los 'seguros contra robos' [...] Sí. Vamos a estar muy amenazados. Gemir no sirve para nada. Es preciso acomodarse. Y ante todo no perderse. Hacer balance cada día. Situarse en el tiempo y en el espacio" (*Combates por la historia*, p. 63).

Si la generación de 1885 debió presenciar cómo la llamada Primera Guerra Mundial puso término a una época relativamente *segura* —como lo fue el *fin de siècle*—, a la generación siguiente, esa a la que Lucien Febvre le hablaba en los años treinta, le tocó como casi única herencia la incertidumbre frente a un futuro amenazante, y, a la vez, la experiencia de esa amenaza desde la primera posguerra hasta la *guerra fría* que siguió a la segunda. Finalmente, hacia 1930, otra generación comenzaba a vivir *su* propio "nuestro tiempo". Nacida hacia 1915, esa generación —que fue la de Goldmann, Barthes, Cioran, Caillois, etc.— estaba en su periodo de *gestación* (Ortega), mientras otra, la mía, comenzar a nacer.

En una fecha cualquiera del siglo XX, como en la de otro, se repite este mismo episodio que da a la historia esa dinámica interna *generacional*. "Según mi cuenta —decía Ortega—, son seis las generaciones que integran un siglo —cada una de quince años—, más una séptima que cabalga sobre la divisoria del siguiente o del anterior" (*O.C.* II, p. 722 nota). De este modo, la historia del siglo XX se articularía generacionalmente en torno a las fechas 1885, 1900, 1915, 1930, 1945, 1960. Estaría, por decidir, si la séptima es aquella que nació hacia 1870 o la nacida hacia 1975: personalmente me inclino por la primera.

Pensar históricamente el presente

Siempre que interrogamos a *nuestro tiempo*, nos tropezamos con esa dinámica interna de su historia generacional. Para un hombre nacido, por ejemplo, hacia 1930, el tiempo más lejano que recuerda es regularmente el "tiempo de sus abuelos", que corresponde al de la generación de 1870, y el más holgado futuro que razonablemente puede *esperar* está limitado por alguna fecha inserta entre 1999 y 2005, que corresponde, a su vez, al "tiempo de los nietos". Entre esos dos tiempos transcurre, en rigor, el horizonte histórico de su vida.

Es éste el que se muestra en el *presente*.

Durante el penúltimo año de la Segunda Guerra, en un cursillo dictado en la Universidad de Friburgo, Martin Heidegger se preguntaba si los hombres realmente sabemos *qué es el presente*. Para el genial pensador, la función esencial del "presente" (*Gegenwart*) consiste en efectuar la "presentación" (*gegenwärtigen*), en volver presente o *presenciar* lo que aún parece no estarlo o, al contrario, lo que alguna vez lo estuvo.

Si la vida del hombre consiste —como lo subrayó Ortega una y otra vez— en estar siempre *pre-ocupado* con aquello que aún está *por venir*, que está "por ser", este carácter proyectivo lo obliga siempre a repasar lo que hasta ahora ha sido y, a la vez, a *repensarlo* constantemente. Lo que sabemos ahora del pasado depende, de este modo, de lo que queremos *hacer* —o más exactamente *llegar a ser*— en el futuro. Es éste el que, al presenciarse en el presente, nos descubre eso que Roger Caillois denominaba *"Le profondeur historique du monde"*.

Lo que hoy aparece como el pasado mediato de nuestra vida *personal* y, por así decirlo, *comunal*, difiere del pasado que retuvo la generación de nuestros padres —esa generación nacida hacia 1900— aun cuando se aluda a casi los mismos hechos. Lo que para ella parecía nímio o insignificante, hoy nos parece radical o decisivo. No han variado, de este modo, los hechos, sino el lugar que ocupan en la perspectiva —y, por consiguiente, en la *evaluación*— que cada generación construye sobre el pasado.

Lo advertía autorizadamente Lucien Febvre al inaugurar, en 1933, sus cursos en el *Collège de France*; "Hay que repetir en voz alta, historiadores —y precisamente en cuanto historiadores— que el pasado no obliga. No hay que hacerse ilusiones. El hombre no se acuerda del pasado; siempre lo reconstruye (...). Arranca del presente y a través de él conoce e interpreta el pasado" (*Combates por la historia*, p. 32).

No es, pues, de ningún modo fortuito que siempre que consultamos un grupo de obras que prometen ocuparse de un mismo suceso histórico, constatamos sin mayor esfuerzo que ellas difieren no sólo en el modo de abordarlo sino, sobre todo,

en los hechos que cada autor enfatiza o desatiende. Estas diferentes elecciones —o, si se quiere, *selecciones*— no dependen, sin embargo, del *objeto* que estudian, sino de la *posición* que cada uno de los historiadores ocupa en el presente desde el que lo estudian. Por eso —como advertía Barthes—, en todo relato histórico se acusa una *ficción* entre el tiempo del historiador y el tiempo historiado por éste.

Hoy, por otra parte, esta referencia esencial al presente que supone todo ensayo de reconstrucción del pasado histórico, ha permitido que un grupo de historiadores haya reivindicado su "derecho" para ocuparse *históricamente* del propio presente.

En su reciente libro *L'Historien en cet instant*, Pierre Chaunu señaló que esta tarea era particularmente necesaria en aquellos momentos cargados de una mayor *intensidad dramática* que la de otros vividos anteriormente. Es en ellos donde, justamente, una parte de la realidad se *altera*, modifica o irrealiza, y, a la vez, se adelantan algunos rasgos inéditos de ese futuro que, entre signos equívocos, *se hace presente*. El tiempo histórico no corre a la misma velocidad en todos los estratos de una sociedad, ni todas sus estructuras varían sincrónicamente. Algunas de ellas —las llamadas de *larga duración*— parecen, en efecto, casi inmutables en ciertos momentos. Esa inmutabilidad es, sin embargo, solo un espejismo.

Es lo que ocurre con esas estructuras que llamamos *creencias*. Las grandes *crisis* de la historia han sido, regularmente, provocadas por una radical perturbación o alteración producida en el estrato profundo de las *creencias*.

Fenomenología de la vida al día

Pensar el presente no es, sin embargo, *vivir al día*. Esto es lo que, justamente, le ocurre al hombre que se queda de pronto sin *pasado* válido y, a la vez, que esquiva o "des—preocupa" de las incertidumbres que *hoy* le adelanta el futuro.

Su prototipo es el *apresurado*.

Este es el hombre que vive de prisa cada instante y al que, por consiguiente, siempre le *falta tiempo* para ver, oír y saborear lo que cada hoja del calendario o de su agenda le propone o impone. "Mañana —decía ya en el siglo XV Lorenzo de Médicis— es posible que ya no existamos. ¡Vivamos, pues, el día de hoy!". Es lo que, justamente, hace hoy todo *pasista*: adhiere, sin reservas, a lo que dice *su* periódico, lee, con aparente entusiasmo, el libro más vendido y, con alguna frecuencia, suscribe la *consigna* del momento. Vive, en suma, según esta o esa moda, corriendo afiebradamente de un lugar a otro, sin percatarse desde dónde viene ni hacia dónde va.

Esta *vida al día* no es, sin embargo, un episodio individual sino un suceso colectivo. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, durante ese periodo de la Revolución Francesa que se conoce como *le Directoire*. Como lo subrayaron François Furet y Denis Richet en su perspicaz *Historie de la Révolution Française*, fue en ese fugaz quinquenio. Sucesos del Terror jacobino y, en cierto modo, adelanto de lo que iba a ocurrir durante el futuro Imperio, el Directorio engendró un tipo de hombre que ensayó olvidar un pasado que lo *aterraba* y, a la vez, se desentendió del futuro de la Revolución, adhiriéndose a lo que esos historiadores describen como el "gran espectáculo del presente".

El *Directoire*, en efecto, no creó nada que valga la pena retener, pero innovó, en cambio, en todo aquello que le permitió prolongar el placer de cada instante: vestimentas, mobiliarios, fiestas y ceremonias. Fue un tiempo de *parvenus*, especuladores y oportunistas que, para olvidar a la Revolución que los encumbró, adquirieron los *Bienes Nacionales*, derrocharon fortunas e hicieron de la vida una continua diversión. Un tiempo en que esa *nueva clase* dirigente se autocontemplaba en la *Almanach des Gens de bien*, mientras el Pueblo zozobraba en la miseria y la desesperanza más brutales.

Este episodio se ha vuelto canónico.

El *apresurado* de nuestros días —ese hombre que cotidianamente se dilapida en innumerables afanes y caprichos, imaginando estar devorándose al mundo—, no dispone nunca de tiempo para ocuparse de lo que, justamente, ocurre *en su tiempo*, pero sí lo tiene para perderlo en *pasatiempos*. Es el caso de esos "escritores" que, en vez de escribir, sólo llevan una intensa *vida literaria*.

Si hubiese que describir esa continua emigración de un trabajo al *espectáculo social* que éste ofrece, es preciso echar mano a esa dimensión de la vida humana que es, después de todo, la *estupidez*. El estúpido es una especie de *egocéntrico* que, después de haber abdicado a su rostro, se enmascara con el rostro genérico de una especie de hombre *socialmente* prestigiosa: pensador, escritor o político. No se trata, pues, de ser *algo*, sino de *parecerlo* o *simularlo*.

Lévi-Strauss señaló, alguna vez, al egocentrismo como la *perversión* esencial de la cultura contemporánea. Si el hombre actual —y, con alguna regularidad, el llamado *intelectual*— está constantemente enmascarándose, lo hace porque el mundo de hoy lo invita o presiona a hacerlo. El verdadero intelectual puede, sin duda, enmascararse, pero cuando lo hace es para sustraerse de la mirada intrusa, como solía hacerlo Joaquín Edwards Bello, o, simplemente, para distraerse algunos momentos de su vida *puertas adentro*.

Es lo que ha hecho siempre el ensayista.

"Ha vivido en las Cortes bastante tiempo —decía Emerson al referirse a Montaigne— para haber contraído un asco furioso hacia todas las falsas apariencias; a veces se permite algún pequeño reniego o juramento; no le importaría hablar con marineros y gitanos, ni usar de las agudezas y las coplas callejeras; ha vivido tanto tiempo de puertas adentro que ha estado a punto de enfermar de muerte; quiere gozar ahora del aire libre, aunque lluevan balas de cañón. Ha visto a tantos señores de largo ropaje, que hasta suspira por los caníbales, y le ataca de tal modo los nervios esa vida ficticia, que piensa que cuanto más bárbaro pueda ser un hombre mejor será. Se complace en su rincón".

No es, en modo alguno, casual que hoy se enfatice en todas partes la *vida cotidiana*, subrayando la importancia que tiene para el hombre de "nuestro tiempo" esas radicales urgencias que son, después de todo, comer, vestirse, trabajar, y distraerse.

Este hecho no merecería ningún reparo si no arrastrase, al mismo tiempo, una brutal *reducción* del hombre a esas urgencias, al eliminar a todas esas instancias (míticas, religiosas, éticas, políticas e imaginarias) que le han permitido siempre trascender a cada instante de su vida, proyectándolo más allá de donde está. "El hombre —decía Heidegger— es un animal de lejanía".

La cotidianeidad es, de este modo, *lo que queda* de la vida social cuando se le han sustraído previamente el poder vivificante del *mito*, la *fe* temblorosa en Dios y la *ética* que orienta y trasciende a los comportamientos humanos hacia la libertad, la verdad y la justicia. Es la vida en *común*, pero desprovista de una efectiva *comunidad* de principios, valores y metas.

Hoy se pregona, en todas partes, la *artesanía popular*, silenciando el hecho de que la mayor parte de los artesanos que la producen no pertenecen, en rigor, a ningún estamento *popular* reconocible en la "sociedad de masas" de nuestros días. Lo mismo ocurre con todo aquello que se oferta al mercado como *producto típico* de una comunidad humana cada vez más desvanecida o alterada.

Se insiste, mediante un lenguaje tópico o *doxalogizado* (Barthes) de la importancia que tiene *la* cultura para una sociedad en que, como ocurre en las llamadas "socialistas", el Estado burocrático le asigna *tareas*, premiando a quienes las cumplen y castigando a quienes no lo hacen. Otro tanto ocurre en las sociedades "liberales" en las que la verdadera creación cultural es empujada hacia sus márgenes en beneficio de una *cultura de amenidades*.

De este modo, la cotidianeidad —como advierte Maurice Blanchot— se ha convertido hoy en esa "vida residual con que se rellenan nuestros tachos y nuestros cementerios, desechos y detritus" (*El diálogo inconcluso*, p. 386).

Este fenómeno, iniciado en las sociedades industriales capitalistas, comienza a reproducirse en sus equivalentes "socialistas". En ambas, en efecto, la realidad es

constantemente *diferida* (Boorstin) por la apariencia que le impone un *imaginario* tributario del mercado o de la planificación burocrática.

Lo que hoy interesa subrayar no es tanto las ventajas de un modelo de desarrollo frente al otro, sino hasta dónde ambos convergen hacia el mismo tacho de basuras industriales, hasta amenazar mortalmente la sobrevivencia del hombre en la Tierra. "Cuando más poderosas son las fuerzas cuyo manejo se le escapa —decía Eric Fromm— tanto más impotente se siente (el individuo) como ser humano".

Sentirse impotente es, sin duda, un episodio angustioso, pero serlo y no sentirlo es, a su vez, prolongar una actitud que conduce, fatal e irremediablemente, al suicidio del hombre.

Esta constante sensación de *mal-estar* en que suelen sostenerse hoy algunos hombres, como si a cada instante estuviesen a punto de desplomarse en el siguiente, los ata o "agarra", por paradojal que pueda parecer, a esa vida que maldicen o desperdician. Podría, incluso, pensarse que, en algunas ocasiones, ese malestar frente a la vida constituye una modalidad de lo que Sartre describió como *mala fe*. Es el caso, por ejemplo, de esos intelectuales que condenan ética y estéticamente a su "nuestro tiempo", asumiéndolo no como una tarea, sino como una fatalidad irremediable.

Esta paradoja encuentra su expresión más depurada en la *moral estoica*, que permite al hombre rechazar al mundo degradado en el que vive y, al mismo tiempo, asumir su incapacidad para cambiarlo. Recordando a su padre, en una anotación de su *Diario*, E. Junger señalaba en 1939 que, no obstante haber sido un *hombre temeroso*, nunca tuvo miedo a la muerte porque, como la mayor parte de su generación, pensaba "en forma estoica sin mayor diferenciación". Esto explica que, con alguna regularidad, se confunda la *ataraxia* del intelectual estoico con el oportunismo nauseabundo del cínico.

Siempre he echado de menos una *fenomenología del oportunismo*. Habitualmente retenemos de éste ese aspecto triunfal y repulsivo que ofrecen las maniobras de sus actores, pero desatendemos que éste enmascara siempre a un hombre aterrado de no ser *alguien* frente al poder, la riqueza o la nombradía. El verdadero drama del oportunista no consiste en que constantemente esté cambiando de vida, sino que, en cada uno de esos cambios, repite siempre la misma *farsa*.

Mapocho, N°29, primer semestre de 1991, pp. 21-29.

Ensayo y herejía

En su carta a Leo Popper, inserta en *El alma y las formas* a manera de prólogo, el joven Georg Lukács subrayaba el carácter "precursor" del todo auténtico ensayo. "El ensayista —decía Lukács— se parece a Schopenhauer en el sentido que, al igual que éste, siempre está redactando sus parergas, en espera de esa jornada esquiva que le permita escribir la obra que, en rigor, le preocupa desde sus inicios. Lo que importa describir en sus escritos no es, por lo tanto, el tema tratado en cada uno de ellos, sino, más bien, los problemas que determinaron, en cada caso, su elección y tratamiento".

Los ensayos reunidos en *El alma y las formas* constituyen, posiblemente, una de las mejores ilustraciones de esta perspicaz caracterización del género ensayístico. Podemos refrendarlo mediante el caso más conocido. Todo el análisis de la visión trágica del mundo en el pensamiento de Pascal y en el teatro de Racine, llevada a cabo por Lucien Goldmann en *El Dios oculto*, está fundamentado, en efecto, en los problemas suscitados por Lukács en el ensayo que clausura a dicha obra: *Metafísica de la tragedia: Paul Ernst*. En otro lugar, hemos descrito detalladamente los problemas que, a su vez, condujeron a Goldmann a replantear, después de la Segunda Guerra Mundial, las preguntas formuladas por Lukács a comienzos de siglo.

Preguntar es siempre cuestionar.

De ahí que Theodor W. Adorno, discutiendo la carta de Lukács a Leo Popper, pudiese afirmar, medio siglo más tarde, que la herejía "es la más íntima ley formal del ensayo"; resumiendo, de este modo, en pocas palabras, el largo discurso desarrollado por el ensayo moderno, desde Montaigne a nuestros días. Largo discurso en el que han tenido cabida todas las "disidencias", desde las herejías religiosas, las promesas utópicas y los islarios fantásticos, hasta las más actuales antiutopías y desengaños ideológicos.

Lo que define, en efecto, la situación del ensayista no es la posible solución que ofrece en sus escritos, sino, más bien, el movimiento de una interrogación sostenida, deslizada o insinuada. Por eso, buena parte de lo que habitualmente se designa como ensayo no es sino su brutal caricatura, como lo demuestra, entre nosotros, la ritual solemnidad de algunos plumarios incontinentes. Ella es el disfraz de una nativa incapacidad para descubrir dónde, cómo y por qué la realidad más segura se torna, de pronto, incierta, espectral o problemática.

El ensayista, en verdad, no se puede conformar con el "mundo" de lo hasta ahora pensado, sino que al contrario, por este mismo inconformismo está siempre obligado a cursar ciertas preguntas a la faz oculta e impensada del mundo en que

vive, padece, actúa o imagina. Por eso, suele andar, como Nietzsche, a tropezones con los hechos y las ideas del presente, mientras clava los ojos en lo que podría ocurrir pasado mañana. "Algunos hombres —decía Nietzsche— nacen póstumos". Entre ellos, es posible reconocer siempre la silueta de aquellos que, como Montaigne, Nietzsche, Lukács u Ortega, hicieron del ensayo una forma estética e intelectualmente coherente.

Goldmann advertía, en uno de los trabajos reunidos en *Investigaciones dialécticas*, que en las épocas de decadencia, como la nuestra, hay que volverse hacia las herejías "para escuchar la voz del espíritu". Esta voz, sin embargo, postula oídos capaces de escuchar las preguntas más sencillas que son, al mismo tiempo, las más insondables.

Ercilla, N° 2036, 1974.

Vida, forma y ensayo

La forma es siempre la meta, el término o, como decía Lukács, el "destino" de las obras mayores y, en consecuencia, hacia ella se orientan los esfuerzos y los deseos más enérgicos de cada escritor. La forma le permite delimitar la "materia" de su obra y configurarla desde un mismo punto de vista, de manera que ésta constituya un todo internamente coherente. Ella es, en suma, el "principio de estructuración" que permite al escritor aprehender, ordenar y "exponer" esa región de la realidad que se propuso reconocer en cada escrito.

Para el joven Lukács, sin embargo, la posición del ensayista frente a la forma difería de las que tienen el poeta, el dramaturgo y el novelista: mientras éstos, en efecto, deben siempre esforzarse para alcanzar la forma que les permita configurar la "materia" informe que intentan abordar, el ensayista moderno, en cambio, siempre parte de una "materia" ya dotada de forma (libro, obra de arte, "forma de vida"). El "destino" particular del ensayista consiste, de este modo, en ser un hombre que, como observaba Lukács, no tiene otra vivencia más íntima que la "vivencia de las formas".

"El momento crucial del crítico —decía Lukács—, el momento de su destino es, pues, aquel en el cual las cosas devienen en formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que están más acá y más allá de la forma reciben una forma, se fundan y adensan en forma. Es el instante mítico de la unificación de lo externo y de lo interno, del alma y de las formas..."

El ensayista, de este modo, parte de una forma para vivenciarla, interiorizarla, "sentirla" e interrogarla, pero su trabajo no para nunca ahí, sino, al contrario, se prolonga cada vez que la lectura de un libro, la contemplación de una obra artística o la reflexión sobre una idea ajena se convierten, a su vez, en el punto de partida de su propio discurso , en la ocasión que motiva a cada ensayo suyo y, por ende, en el comienzo (siempre reiterado, repetido, perpetuo) de la búsqueda de su propia forma.

"¿Por qué —preguntaba Lukács— leemos ensayos?"

En primer instante, esta cuestión parecería ociosa o superflua, pero esta inicial apariencia desaparece desde el momento en que se constata que el interés o, más exactamente, la fascinación que produce el ensayo no reside tanto en su virtual valor educativo o informativo, sino, más bien, en ciertas calidades tangibles que motivan eso que Roland Barthes llamó certeramente el placer del texto.

Retomando la línea más esencial de la ensayística de la lengua alemana, el joven Lukács subrayó que hoy vemos y valoramos a la *tragédie classique*, a los griegos, al Renacimiento y a la tragedia griega de manera muy distinta a como los valoraron

y *vieron* Lessing, Winckelmann, Burckhardt y Nietzsche, y sin embargo, seguimos leyendo sus admirables ensayos con fruición e interés. El fundamento de esta lectura no depende, en consecuencia, del valor histórico o científico de esos escritos, ni siquiera de una eventual coincidencia de apreciación con el punto de vista adoptado por sus autores, sino, en verdad, de su valor formal.

No se trata de que Lukács, como intentó probarlo Theodor W. Adorno, al insistir en la "forma artística" del ensayo hubiese olvidado o renunciado a discutir la relación que éste tiene con la verdad, sino de mostrar que la forma ha sido siempre, desde Montaigne hasta nuestros días, esencial a todo escrito concebido y ejecutado como ensayo. Es su dimensión formal la que permite, justamente, leerlo una y otra vez, aún cuando el contenido de sus proposiciones haya sido superado, recusado u olvidado por el desarrollo ulterior de la filosofía, las ciencias o la historia. Es lo que ocurre por ejemplo con los *Ensayos* de Bacon.

Conviene subrayar este hecho cuando se observa la violenta proliferación en nuestros días de una falsa ensayística que constituye uno de los rubros favoritos de la llamada "industria cultural". Ya no se trata, como a comienzos de siglo, de una imputación equivocada de la condición de "ensayo" a todos esos escritos que el joven Lukács llamó "libros útiles" (monografías, tratados, manuales o crónicas) sino, en rigor, de la producción en serie de estos escritos que, por su parte, Ortega llamó "libros superfluos". Esta invasión de papel impreso , producido "en masa" por una masa de lectores, constituye uno de los factores más activos de la perturbación "mental" en que vive el hombre de hoy, y su consumo y propagación señala siempre a ese personaje colectivo y, a la vez, individual, que Theodor W. Adorno describió como "el cursi analfabeto de la cultura".

El verdadero ensayo es, en medio de este aluvión, un gesto disidente obligado a redoblar su disidencia. Lo que distingue, en efecto, a los escritores Walter Benjamín, E. M Cioran o Roland Barthes es, justamente, su forma o, más exactamente, lo que este último llamó "la responsabilidad de la forma".

Huelén, N°11, septiembre-octubre de 1983, pág. 4.

Montaigne hoy

Entre los años 1960-1985, no sólo se multiplicaron las ediciones de los *Ensayos* sino, asimismo, los estudios críticos sobre ellos. En Francia, por ejemplo, el sabio Maurice Rat, en la introducción a su edición anotada de los *Ensayos*, registra seis ediciones diferentes durante la década del 60, contra nueve publicadas entre 1900—1959. La bibliografía crítica que hoy se emplea comprende, por otra parte, textos mayoritariamente aparecidos a partir de 1960, como ocurre con el gran libro de Jean Starobinski, *Montaigne en movimiento* (1983), donde ellos cuadruplican a los publicados antes de ese año.

No se trata, sin embargo, de datos ociosos.

Ellos permiten comprender, al contrario, esa afirmación que el inglés Peter Burke desliza en su reciente *Montaigne* (Alianza Editorial, 1985): "Montaigne es, en cierto sentido, contemporáneo nuestro. Pocos escritores del siglo dieciséis son más fáciles de leer hoy, ni nos hablan tan directa o inmediatamente como él. Es difícil apreciar a Montaigne, y casi igual de difícil no tratarlo como a uno de nosotros". Publicado originalmente en 1981 por la prestigiosa Oxford University Press, este apretado e inteligente libro de Burke constituye, de este modo, una eficiente guía para los actuales lectores de los *Ensayos*.

Esta presencia de Montaigne en nuestros días, como la de todo autor o pensador del pasado, no es nunca fortuita ni gratuita. La posteridad de una obra no consiste en esa *gracia* imaginaria, mitológica o, si se quiere, supersticiosa que llamamos "inmortalidad" sino más bien, es una historia siempre contradictoria, discontinua e incierta. La señalaba ya el polifacético Mario Praz cuando, en *La casa de la fama*, sostenía que todo libro no tiene otra historia que la "historia de sus lecturas". Cada una de ellas, en efecto, lo muestra, recorta y juzga desde un preciso horizonte, valores, ideas y creencias que, a su vez, puede ser fechado e identificado.

Luego de esbozar la historia de las lecturas de los *Ensayos* desde el siglo XVI hasta el nuestro, Peter Burke advierte que el capítulo final de su libro, con esa cautela que se aprende, justamente, en Montaigne: "Nosotros, en la segunda mitad del siglo veinte, no estamos autorizados a burlarnos de esas imágenes del pasado pues también hemos creado nuestro propio Montaigne, o, mejor dicho, nuestros Montaignes. Claude Lévi-Strauss rindió homenaje al Montaigne etnologista titulando una de sus obras *La pensé sauvage*: una referencia al ensayo acerca de los caníbales. Para R.A. Sayce, uno de los más agudos y recientes estudiosos de Montaigne, éste es "el primero de los grandes escritores burgueses modernos (...). Otros han subrayado las anticipaciones de Montaigne con respecto a Freud, y su actitud hacia la enseñanza ha hecho que algún comentarista se acuerde de Iván Illich. (...). Tal variedad de juicios habría divertido a Montaigne y debe preocuparnos a nosotros".

La ironía como rasgo esencial

Si Montaigne ofrece hoy esa pluralidad de imágenes que señala Burke, ella no se debe, sin embargo, a lo que expresamente dice en los *Ensayos* sino, más bien, a lo que subentiende y subdice en cada ocasión. Fue Montaigne, en efecto, el que hizo de la *ironía* el rasgo esencial del ensayo moderno, como lo subrayó, a comienzos del siglo, el joven Lukács en el escrito de apertura del *El alma y las formas* (1911). Son esas preguntas encubiertas o disimuladas que Montaigne enderezó a las costumbres, opiniones y sucesos de su época las que, al anticipar una crítica radical a algunos de los rasgos más característicos de la sociedad moderna, le han permitido perdurar hasta nuestros días. No me parece fortuito que Antoine Compagnon, autor de dos libros notables sobre Montaigne, publicase, en 1983, un ensayo en la revista *Critique* titulado certeramente *Montaigne en los postmodernos*, al ocuparse de algunas de las últimas obras sobre el autor de los *Ensayos* aparecidas en Francia y Estados Unidos.

Esto permite, a su vez, recortar el *Montaigne* de Burke.

En uno de los capítulos más sugerentes de su libro (*Montaigne como etnógrafo*), Burke señala que lo que mayormente sorprende a los actuales lectores de los *Ensayos* es la atención, curiosidad y reflexión que le provocó a Montaigne la diversidad cultural de los pueblos sobre los que, de un modo u otro, logró tener algunas noticias, particularmente de las sociedades indígenas del Nuevo Mundo.

"Nos sentimos tentados —dice Burke— a describir a Montaigne como un antropólogo, o al menos como un 'precursor' de la moderna antropología social. El peligro está, si procedemos así, en discriminar mal entre el contexto cultural en el que fue fundada la antropología social, a finales del siglo diecinueve, y el de la época de Montaigne. Este escribía como moralista, y los antropólogos modernos, en general, no lo hacen así. Por dicha razón sustituiremos en este capítulo la palabra 'antropólogo' por el término más vago de *etnógrafo*".

No obstante esta reserva, Burke advierte que el relativismo de Montaigne —que desarrolló particularmente en su ensayo *Apología de Raimundo Sabunde*— se funda, justamente, en la diversidad de usos y costumbres de las sociedades humanas. No existe, en efecto, un canon único y universal de belleza humana, ni tampoco una sola idea de justicia, ni una imagen de Dios o una sola representación de la muerte. Por eso, justamente, para comprender al otro es preciso retener no sólo sus usos y costumbres sino, además, sus creencias en las que se sostienen: es preciso, en suma, emigrar hacia su vida y entenderla desde creencias que la configuran.

El mismo año de la edición inglesa del libro de Peter Burke, una discípula de Levi-Strauss, Bernardette Bucher, presentó al "Coloquio Internacional sobre la

Práctica de la Antropología Hoy" una inteligente ponencia titulada *Discurso antropológico y discurso teológico en el siglo XVI. Apología de Raimundo Sabunde de Montaigne*. La autora señalaba que este texto, no obstante su apariencia religiosa y teológica, adelantaba la proposición de los fundamentos de una futura ciencia del hombre e indicaba, a la vez, sus principios y sus grandes líneas de investigación.

Si hoy se lee, comenta e interpreta continuamente a Montaigne es, justamente, porque en un mundo planetario, como el nuestro, vivir es cada vez más con-vivir con otros hombres de diferentes etnias, creencias y costumbres. Esta coyuntura no hubiese, sin duda, intimidado al autor de los *Ensayos* sino, al contrario, lo hubiera entusiasmado o divertido.

La Época, Literatura y Libros, domingo 23 de octubre de 1988, p. 5.

ACERCA DE PENSAR Y SER EN HEIDEGGER

Seminario de François Fédier*

Protocolos y edición de *Jorge Acevedo G.***

* Filósofo francés.
** Profesor titular de la Universidad de Chile.

A la memoria de

Mario Góngora del Campo,
Godofredo Iommi Marini,
Eduardo Kähs Loyola,
María Teresa Poupin Oissel,
Francisco Soler Grima.

Presentación

François Fédier nació en 1935. Estudió con Jean Beaufret desde 1955. Se ha consagrado, a partir de 1958, a la traducción de textos de Martin Heidegger. Profesor de filosofía hasta su retiro en 2001, ha traducido también los poemas de Friedrich Hölderlin. Varios de sus cursos de filosofía, impartidos en *hypokhâgne* y en *khâgne* en el liceo Pasteur (Neully), han sido publicados por las ediciones Lettrages. Entre ellos, *L'art en liberté*.

Trabajó estrechamente con Heidegger en la etapa final de la vida del filósofo alemán. Así, por ejemplo, en los seminarios de Thor (1966, 1968 y 1969), efectuados en Francia, y en el de Zähringen (1973), realizado en Alemania. Los protocolos de estos importantes seminarios han sido recogidos en el volumen 15, *Seminare*, de la *Edición integral*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1986. En francés, aparecen en la obra de Heidegger titulada *Questions* IV, Gallimard, París, 1976.

En el texto que ahora presentamos a los lectores de habla española, Fédier muestra de qué manera es posible abordar fructíferamente el pensamiento de Heidegger a partir de un breve escrito suyo, «Carta a un joven estudiante», teniendo como horizonte una parte significativa de sus textos, los problemas de nuestra época —la era de la técnica moderna— y la historia de la filosofía, desde Anaximandro en adelante.

Estos protocolos corresponden al seminario que el pensador dirigió en La Reina —localidad ubicada en la zona oriente de Santiago de Chile— los días 7, 8, 14 y 20 de agosto de 1981. Su intervención fue realizada en francés y en castellano. Cuando ocurría lo primero, traducía simultáneamente Godofredo Iommi.

Las notas —actualizadas, en varias ocasiones— son del redactor de los protocolos.

Asistieron al seminario: Monique Fédier, Jean Loup Saëns, Jorge Acevedo, Héctor Carvallo, Ana María Celis, María del Solar, Jacqueline de la Taille, Carmen Echenique, Miguel Eyquem, José Gandolfo, María Eugenia Góngora, Mario Góngora, Cristóbal Holzapfel, Godofredo Iommi Marini, Eduardo Kähs, Ximena Ponce de León, William Thayer Morel, Alberto Vial y Elena Vial.

«¿Qué le queda por hacer al filósofo?

El presente seminario constituye ya una forma de respuesta [...]. Para algunos, se trata de trabajar incansablemente, fuera de toda publicidad, en mantener vivaz un pensamiento atento al ser, sabiendo que este trabajo debe tender a fundar, en un lejano futuro, una posibilidad de tradición —además, sin olvidar jamás que no se puede dejar a un lado, en diez o veinte años, una herencia bimilenaria»

(François Fédier *et. al.*: «Protocolo a *Seminario de Le Thor*»; sesión del 7 de septiembre de 1969. *Questions* IV, 286 s.)

I

Sesión del viernes 7 de agosto

La forma de trabajo del *seminario* es insuperable. «Seminario» remite a *seminare*, que significa sembrar. Heidegger ha dicho que «un seminario es, como ya lo indica la palabra, un lugar y una ocasión de arrojar aquí y allá una semilla, de dispersar un germen de meditación, que tal vez algún día se abra a su manera y fructifique»[1].

Conviene hacer un *protocolo* de cada una de las sesiones del seminario. Allí se recuerda lo que acontece en su transcurso. Es como la bitácora del seminario. El protocolo se lee en la sesión siguiente y luego se sigue adelante,... o en cualquiera dirección.

Hay un texto de Heidegger en el que ocurren muchas cosas respecto de su pensamiento. Se trata de una «Carta a un joven estudiante», que se ha publicado como epílogo de su conferencia «Das Ding»[2]. Durante la lectura de esta carta nadie

1 *Gesamtausgabe* (*en adelante*, GA), vol. 11: *Identität und Differenz*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., p. 79. *Identidad y diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 157. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. «Identité et différence»; en *Questions* I, Gallimard, Paris, 1968, p. 308. Trad. de André Préau. Todas las notas son del editor.

2 «Ein Brief an einen jungen Studenten»; en GA, vol. 7: *Vorträge und Aufsätze*, 2000, pp. 184 ss. Trad. española de Víctor Sánchez de Zavala en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 93, Madrid, 1958, pp. 155 ss. Trad. francesa de André Préau en *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 219 ss. Otras versiones al castellano, en: a) *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2007. Trad. de Francisco Soler Grima. b) *Conferencias y artículos*, Eds. del Serbal, Barcelona, 1994. Trad. de E. Barjau.

debe prohibirse una pregunta, cualquiera que ella fuere. Lo cual no significa que yo sea capaz de contestar todo. Pero así el seminario tomará su propia dirección, sin que yo se la asigne previamente.

Intentaremos llegar a una traducción del texto de Heidegger, partiendo de una versión —la de Sánchez de Zavala— que nos ha proporcionado el querido Carvallo.

El problema de la traducción es siempre complicado. Las dificultades llegan al colmo con Heidegger. En su caso, *traducir* es ya empezar a *pensar*. Al abordar la *Carta* veremos claramente que *traducir* pensando es, prácticamente, *pensar* traduciendo.

El punto de partida de nuestro trabajo tendrá un carácter histórico-cronológico. En junio de 1950 —fecha en que fue escrita la *Carta*— Heidegger tiene 60 años de edad. Desde 1944 *no* ejerce la enseñanza. Esa situación perduró hasta 1951, produciendo una profunda transformación de su pensamiento. No es menester hablar de las razones por las que no desempeñó tareas docentes. Y no es que quiera evadir el problema. Podríamos, inclusive, tomarlo como punto de partida de nuestra meditación, puesto que forma parte del horizonte de este trabajo[3]. Pero mi intención es ir por otro lado.

Hasta su último seminario, llevado a cabo en 1973, Heidegger vivió concentrado en la enseñanza. Con la publicación de la *Edición integral (Gesamtausgabe)* eso se hace muy patente. Lo que está apareciendo en estos momentos corresponde a sus cursos de 1923 a 1944. Durante este último año los nazis suspenden su actividad docente. Queda solo y comienza a escribir mucho; hasta entonces, sobre todo, enseñaba.

La carta a Hartmut Buchner —el joven estudiante— es como un eco de la carta a Beaufret, la *Carta sobre el «humanismo»*.

La carta a Buchner es un texto muy apretado; condensa el trabajo de Heidegger realizado entre 1944 y 1950. Los escritos pensados durante esos años han sido recogidos en *Vorträge und Aufsätze (Ensayos y conferencias)* y en *Holzwege (Sendas perdiéndose*. Traduzco «perdiéndose» teniendo ante la vista el prólogo de Heidegger a este libro).

3 Véase, F. Fédier: a) *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute*, Pocket, Paris, 2013. b) *Regarder Voir*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1995. c) *Heidegger: anatomie d'un scandale*, Robert Laffont, Paris, 1988. Además: F. Fédier *et. al.*: a) *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Cerf, Paris, 2013. b) *Heidegger, à plus forte raison*, Fayard, Paris, 2007. También: M. Heidegger: *Écrits politiques*, Gallimard, Paris, 1995. Presentación, traducción y notas de F. Fédier.

Leamos los primeros párrafos de la *Carta*.

Freiburg i. Br. den 18. Juni 1950

Lieber Herr Buchner!

Ich danke Ihnen für Ihren Brief. Die Fragen sind wesentlich und die Argumentation richtig. Dennoch bleibt zu bedenken, ob sie schon an das Entscheidende gelangen.

Sie fragen: woher empfängt (verkürtz gesprochen) das Denken des Seins die Weisung?

En la traducción de Sánchez de Zavala:

Friburgo de Brisgovia, 18 de junio de 1950

Querido Sr. Buchner:

Le agradezco su carta. Las preguntas eran esenciales y la argumentación correcta; sin embargo, queda por pensar si llegan a lo decisivo.

Usted pregunta: ¿de dónde le viene (por decirlo brevemente) la certidumbre al pensar del ser?

El destinatario de la carta era un estudiante que, sin embargo, no había asistido a las clases de Heidegger ya que, como hemos dicho, el pensador fue marginado de la docencia en 1944. Buchner conocía a Heidegger solamente a través de sus escritos. Hay que agregar, no obstante, que cuando el filósofo se reintegró a la Universidad, él fue a sus cursos. Posteriormente, se habilitó con un trabajo sobre Platón titulado *Eros und Sein*. Actualmente es profesor en München, habiéndolo sido, previamente, en Japón[4].

Heidegger resume y *eleva el nivel* del preguntar de Buchner. A propósito de esto último, conviene tener presente una ley fundamental de la interpretación, que Heidegger enuncia en el primer curso que dicta al volver a la Universidad en 1951. De él —titulado *Was heißt denken?*— dijo Heidegger que era uno de los más importantes dentro de su obra. Su título en francés —*Qu'appelle-t-on penser?*— deja

4 Una nota informativa sobre Buchner, en M. Heidegger, *Cartas a Max Müller y Bernhard Welte*, Universidad Iberoamericana, México, 2006, p. 173. Trad. de Á. Xolocotzi y Carlos Gutiérrez.

escapar un matiz que recoge el título en español —*¿Qué significa pensar?*—, pero que hay que hacer resaltar aún más. *Was heißt denken?* debería traducirse *¿Qué se llama pensar?*, aunque la versión más ajustada a lo que dice Heidegger es *¿Qué es lo que llama a pensar?*, entendiendo esta expresión en el sentido de «¿qué es lo que lleva al pensar?»; «¿qué es lo que suscita el pensar?»

La ley fundamental de la interpretación a que me refería dice así: «Wenn wir dem Gedachten eines Denkers entgegengehen wollen, müssen wir das Große an ihm noch vergrößern»[5]. «Cuando nosotros queremos ir al encuentro de lo pensado de un pensador, debemos lo grande en lo pensado agrandarlo aún».

Volvamos a los párrafos leídos de la carta a Buchner.

Bedenken es «meditar», más bien que «pensar».

Empfängt podemos traducirla por «recibe». Esta forma verbal de *empfangen* remite al prefijo *ent-* (de-) —que significa *liberación*— y al verbo *fangen* (coger, agarrar). El prefijo *ent-* lo hallamos en la importante palabra *Entscheidung*, decisión. *Empfangen* —recibir— es, pues, una palabra rara. Etimológicamente tomada significa «captar-liberando»; encierra una sugerente paradoja.

Weisung no es, precisamente, «certidumbre»; tiene la misma raíz que *wissen* (saber) y *weisen* (hacer saber, enseñar). *Weisung* podría equivaler —como sugiere el profesor Carvallo— a «aviso».

Los párrafos leídos quedarían así (la proposición es del profesor Carvallo):

> Querido señor Buchner:
>
> Agradezco a usted su carta. Las preguntas son esenciales y la argumentación correcta. Empero queda por meditar si alcanzan ya a lo decisivo.
>
> Usted pregunta: ¿de dónde recibe (dicho abreviadamente) el pensar del ser el aviso?

Sigamos con el párrafo siguiente:

> *Sie werden dabei «Sein» nicht als ein Objekt und das Denken nicht als bloße Tätigkeit eines Subjekts nehmen. Denken, wie es dem Vortrag (Das Ding) zugrunde liegt, ist kein bloßes Vorstellen eines Vorhandenen.*

5 *GA*, vol. 8: *Was heißt denken?*, 2002, p. 83.

> *«Sein» ist keineswegs identisch mit der Wirklichkeit oder mit dem gerade festgestellten Wirklichen. Sein ist auch keineswegs dem Nicht-mehr-sein und dem Noch-nicht-sein entgegengesetzt; diese beiden gehören selber zum Wesen des Seins. Solches ahnte sogar ein Stück weit schon die Metaphysik in ihrer allerdings kaum verstandenen Lehre von den Modalitäten, nach der zum Sein die Möglichkeit ebenso gehört wie die Wirklichkeit und die Notwendigkeit.*

En la traducción de Sánchez de Zavala:

> Con ello no toma usted el «ser» como un objeto ni el pensar como un mero hecho en un sujeto. El pensar, como se supone en la conferencia (La cosa), no es ningún mero representar de algo ante uno. El «ser» no es, en modo alguno, idéntico con la realidad o con lo real justamente comprobado. El ser no está contrapuesto, en absoluto, al no-ser-ya o al no-ser-todavía: ambos pertenecen a la esencia del ser. La metafísica reconoció ya tal cosa, tal vez un poco en exceso, con su doctrina —ciertamente apenas comprendida— de las modalidades, según la cual la posibilidad pertenece tanto al ser como la realidad y la necesidad.

La oposición canónica entre sujeto y objeto no sirve para referirse al pensar del ser. El pensar no es el sujeto (ὑποκείμενον, *hypokeímenon*) cartesiano. El ser no es objeto.

Con las palabras *zugrunde liegt* parece que Heidegger se refiere a un fundamento (ὑποκείμενον, *hypokeímenon*), lo cual entraría en contradicción con lo dicho anteriormente, a saber: el pensar no es actividad de un sujeto, de un fundamento. Pero no hay tal contradicción. Con las palabras *zugrunde liegt* Heidegger se refiere al pensar *que está en el fondo* de la conferencia.

La parte del párrafo que hemos abordado quedaría traducida así:

> «Pensar, como está en el fondo de la conferencia (La cosa), no es ningún mero representar...»

Al afirmar que el pensar no es la actividad de un sujeto, Heidegger rechaza una interpretación insuficiente. Pero ello no implica que considere dicha interpretación como una pura falsedad. Recurriendo a un procedimiento usual en él, el filósofo parte de la *interpretación metafísica* del pensar, para, dando una vuelta

o giro, llegar a *otra determinación*. Heidegger, pues, no acusa a la metafísica de constituir un puro error. La metafísica ve el ser, pero lo ve como ὑποκείμενον, *hypokeímenon* (Aristóteles); esta interpretación —que el pensador considera insuficiente— culmina en Descartes.

Cabría decir, tomando en cuenta lo expuesto: el pensar *está verdaderamente en el fondo* de la conferencia (*La cosa*); *ese pensar* no es mero representar.

Y ahora hay que habérselas con un término que es muy difícil de traducir: *vorhanden*. En rigor, no es posible verterlo a idiomas latinos. Es preciso recurrir a rodeos para mostrar su sentido. En *Sein und Zeit* se comprende, por primera vez —y, por lo pronto—, que la interpretación griega decisiva del ser del ente es la de la *Vorhandenheit*, y en seguida, que la *Vorhandenheit* es un modo derivado de la *Zuhandenheit* (amanualidad, estar a la mano). «Ser a la mano» es una «manifestación» del ser extremadamente interesante, precisamente porque en ella no hay una manifestación expresa. Cuando falla un lápiz, por ejemplo, ese útil deja de ser *zuhandenes* y aparece en él lo *Vorhandene*. *Vorhanden* significa «presente» en el lenguaje corriente. Y en conexión con este sentido aparece la interpretación obvia del pensar; el pensar sería re-presentar lo presente, *lo que está ahí*. Pero la palabra que nos ocupa apunta, más bien, hacia«algo presente *ante la mano*» y conviene entenderla en relación con el concepto de τὸ πρᾶγμα [tò prâgma] en Aristóteles (τὸ πρᾶγμα [tò prâgma]: de lo que se trata[6]. Nótese el reflexivo; es muy complejo, muy difícil de entender). *Vorhanden* es un término técnico que el filósofo usa siempre en el mismo sentido. El descubrimiento implicado en (el uso estricto de) esa palabra ha sido considerado como muy importante por el propio Heidegger. *Vorhandenheit*, por tanto, se refiere a la existencia de lo que es ante uno. [Véase, más adelante, la Sesión del 20 de agosto].

[Ante la consulta de un asistente, Fédier aclara dos términos: *Erscheinung* y *Ereignis*].

Erscheinung no es «fenómeno» en Kant; Heidegger ha hecho resaltar que Kant distingue, justamente, fenómeno de *Erscheinung* (manifestación).

Ereignis y *ereignen* (acontecimiento y acontecer) son términos que en la obra de Heidegger tienen siempre un sentido absolutamente preciso. *Geschehen* (acaecer, suceder) es en «El origen de la obra de arte»[7] (1935) lo que será *Ereignis* después. Heidegger descubrió el carácter clave de esta palabra en 1937. Desde esa fecha le

6 Véase, F. Fédier, *Interprétations*, P.U.F., Épiméthée, Paris, 1985, p. 55.

7 Véase, M. Heidegger, GA, vol. 5: *Holzwege*, 1977. *Caminos de bosque*, Ed. Alianza, Madrid, 2005. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. La traducción francesa de Wolfgang Brokmeier se encuentra en *Chemins qui ne ménent nulle part* (obra editada por F. Fédier), Gallimard, Paris, 1968.

da un sentido terminológico muy preciso[8]; aunque habría que decir que ya en *Sein und Zeit* (1927) la palabra *ereignen* empieza a quemar.

Retomemos la lectura de la carta a Buchner.

Junto con referirse al pensar (*denken*) Heidegger alude al ser (*Sein*). Pero nótese que él no dice *el* ser sino, simplemente, ser. Esa manera de hablar queda por explicarse.

Wirklichkeit no es realidad, sino efectividad, actualidad. *Realität* es realidad; sin embargo, en esto hay un equívoco, puesto que la palabra latina *realitas* equivale a esencia[9].

Gerade es «directamente»; la palabra *festgestellten* la traduciremos por «constatado». Por tanto, en la frase que tenemos entre manos, Heidegger diría lo siguiente:

> «Ser» de ninguna manera es idéntico con la factualidad o con el hecho directamente constatado.

Noten que la palabra «ser» va entre comillas; se trata de la palabra clave de la *metafísica*; por eso lleva comillas. Cuando Heidegger se refiera —en el mismo párrafo que estamos trabajando— al ser *tal como él lo entiende*, las comillas desaparecerán.

Debe quedar muy claro, pues, que para Heidegger pensar no es *Tätigkeit* (actividad) y ser no es *Wirklichkeit* (efectividad; *actualitas*, en la terminología de Leibniz).

Reitero la frase de *Was heißt denken?* que cité anteriormente: «Si queremos salir al encuentro del pensamiento de un pensador, hemos de engrandecer todavía más lo grande en él»[10]. Esto significa que es preciso *pensar a favor*, arriesgarse.

8 Véase, M. Heidegger: *Apports à la philosophie. De l'avenance*, Gallimard, Paris, 2013. Trad. de F. Fédier. En esta obra el traductor recoge la proposición de Heidegger según la cual hay que verter *Dasein* por ser-el-ahí (*être-le-là*).

9 Fédier dice: «La *realitas* est la détermination du *quid* de la *res*. Il s'agit donc de la *réalité* non au sens de l'effectivité (*Wirklichkeit*), mais au sens où Kant, encore, nie de l'être qu'il soit *ein reales Prädikat* (un prédicat réel)» («Ce qu'est et comment se determine la Φύσις [*Physis*]»; en *Questions* II, 1968, p. 183, en nota).

10 *¿Qué significa pensar?*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, p. 103 (Primera Parte. De VII a VIII). Trad. de Raúl Gabás.

II

Sesión del sábado 8 de agosto

Presencia puede decirse de varias maneras en alemán. *Vorhandenheit y Anwesenheit*, por ejemplo, son palabras para presencia. Sin embargo, la presencia a que refieren estos términos es, en cada caso, distinta. *Das Vorhandene* apunta a la presencia inherente a los entes no humanos (el hombre se hace presente de manera diferente a aquélla designada con la palabra *Vorhandenheit*). *Anwesenheit* significa, precisamente entendida, entrar en presencia, venir a presencia. Y solo al ser humano viene la presencia del ser[11].

* * *

Cuando Heidegger escribe en 1950 la «Carta a un joven estudiante» tenía 60 años de edad. Aunque parezca raro, estaba en la plenitud de sus fuerzas. El joven Heidegger, por lo demás, tenía una increíble capacidad de trabajo, era un *Bulldozer* [no un *Panzer*, aclara Fédier, frente a la intervención de un asistente]. Pensé que en esa época debía haber sido muy polémico y, en general, terrible. Interrogué a alguien que había estudiado con él en esos años respecto de este asunto. Extrañado, me respondió que siempre había sido muy dulce. Heidegger, en efecto, no atacaba, era una fuerza pura. Sus manos eran cortas, hablaba mucho con la cara y en los seminarios que dirigía, permanentemente exigía que todos los asistentes intervinieran. Se dice que Heidegger carecía de humor. Eso no era así. Con Beaufret se reía mucho, pero no de manera exuberante, pues siempre conservó un estilo campesino.

[Godofredo Iommi acota que, cuando iban con Heidegger a bares, era éste muy chispeante y agudo; era, en verdad, muy dulce, agrega].

* * *

11 Véase, F. Fédier *et al.*, «Protocolo a *Seminario de Le Thor*»; Ediciones del Departamento de Estudios Históricos y Filosóficos, Universidad de Chile, Sede Valparaíso, Viña del Mar, 1975, pp. 107 ss. Trad. de María Teresa Poupin Oissel. Otra versión ha sido publicada por Alción Editora, Córdoba (Argentina), 1995. Trad. de Diego Tatián. «Les séminaires du Thor»; en *Questions* IV, 1976; pp. 298 ss. *GA*, vol. 15: *Seminare*, 1986. Trad. de los protocolos franceses por Curd Ochwadt. Véase, también, lo que señala Fédier en las notas 1, 4 y 5 de su traducción de «Zeit und Sein» («Temps et Être»; en *Questions* IV, pp. 48 ss.).

Es muy conveniente traducir a Heidegger para entender su pensamiento. Paradójicamente, los que no somos alemanes tenemos una ventaja sobre los alemanes, ya que ellos, obviamente, no pueden traducir los escritos del filósofo. Eso es terrible para sus compatriotas, ya que traducir es, *desde ya*, pensar.

La *Carta* que estamos leyendo es la contestación a la carta de un estudiante que ha quedado perplejo con la conferencia «Das Ding». Él conocía *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*) y advierte que Heidegger parece haber abandonado la temática de esa obra. ¿Qué ha pasado?, le pregunta a Heidegger con extrañeza.

Se trata de tener oído para lo que Heidegger llama *das Denken*, el pensar. En la *Carta* Heidegger va a dar sentido, precisamente, a la expresión *denken des Seins*, pensar del ser. *Ich danke*, yo agradezco, dice él al comenzar la *Carta*. Y eso no es casual, ya que para Heidegger *danken* (agradecer) es lo mismo que *denken* (pensar)[12].

* * *

[Hay, luego, una digresión acerca de los términos *Grund*, fundamento, *Abgrund*, abismo y *Urgrund*, causa primitiva:]

Abgrund es una palabra alemana que dice mucho. El prefijo alemán *ab* equivale al griego απο [*apo*] y tiene el sentido de *dejar*. *Abgrund* es dejar el *Grund*.

[Godofredo Iommi hace notar que *Grund* no se refiere a un fondo, a *algo sólido* en Heidegger].

Urgrund es una palabra que no perdura en el pensamiento de Heidegger. Es un término de Schelling. Heidegger la toma como mera pasarela —nada más—, pues su pensar tiene que emplear aún el lenguaje de la metafísica. *Urgrund* es la pasarela para transitar al *Abgrund*.

* * *

12 Véase, M. Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, Segunda Parte, Lección III.

Retomando la lectura de la *Carta*, digamos que ella se refiere, en último término, a *das Entscheidende*, lo decisivo. *Scheiden* es separar; *Scheidung* es separación, divorcio; el prefijo *ent-* apunta hacia lo mismo, esto es, hacia una separación.

Si lo decisivo es *das Denken des Seins*, el pensar del ser, cabe preguntar: ¿de qué hay que separar, de qué hay que liberar *das Denken des Seins?* Respondemos: de la concepción metafísica tradicional. La *Carta* es un esfuerzo para *ent*..., para *liberar*, esto es para llegar a una *culminación*; más precisamente, para alcanzar una culminación *en un silencio*.

Procediendo de una manera muy pedagógica, Heidegger nos dice lo que *no* hay que entender por pensar. Pensar no es la actividad de un sujeto (*Tätigkeit eines Subjekts*), como postulaba Descartes.

Siguiendo el mismo método, Heidegger se refiere a lo que no hay que entender por ser. «Ser» —y en este caso la palabra lleva comillas— no equivale a *Vorhandensein*, lo que está presente, esto es, *existentia*[13]. Tampoco equivale, pues, a *Wirklichkeit*, efectividad, interpretación moderna —de Leibniz a Hegel— de *Vorhandensein*.

A continuación dice Heidegger que ser no se opone al no-ser-ya-más o al no-ser-aún. En este caso la palabra ser va sin comillas. Se trata del ser tal como Heidegger lo entiende, no del ser de la metafísica.

Se ve que el lenguaje ayuda a Heidegger; él utiliza dos veces la palabra *keineswegs* (en modo alguno) que, etimológicamente, significa «por ningún camino». Ello señala, pues, que las interpretaciones metafísicas por él discutidas son *aporías*.

El no-ser-ya-más y el no-ser-aún pertenecen, ellos mismos, a lo que Heidegger llama *Wesen des Seins*. Pero *Wesen* no es, en este caso, esencia, dominio (οὐσία [*ousía*] y estancia equivalen a esencia, dominio)[14]. *Wesen* es, más bien, «despliegue» en la expresión *Wesen des Seins* (que podría traducirse, también, como *séjour* —mansión, parada— del ser). Así daríamos cuenta de la presencia y la ausencia inherentes al ser (recordemos, a propósito de esto, el fragmento 67 de Heráclito, que apunta a la unidad de todos los opuestos: día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre; tengamos presente, además, el fragmento 57, donde se pone de relieve la unidad de día y noche).

13 Véase, Heidegger, *Ser y tiempo*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1997, p. 67 (§ 9). Trad. de Jorge Eduardo Rivera.

14 Fédier dice: "*Étance* traduit *Seiendheit*, et au-delà: οὐσία [*ousía*]. Étance, du vieux français estance, paraît devoir *traduire* parfaitement οὐσία [*ousía*], du fait que 1° c'est le substantif féminin formé à partir du participe présent du verbe être; 2° il signifie: le séjour, la demeure, le bien (cf. p. 209 sq.). Le mot espagnol *estancia* est resté avec cette signification dans la langue la plus courante" («Ce qu'est et comment se détermine la Φύσις [*Physis*]»; en *Questions* II, pp. 199 s., en nota).

Hay que decir, sin embargo, que la traducción de *Wesen* por despliegue —*déploiment*— no es la mejor, sino la menos mala[15].

La metafísica entiende la esencia a partir del ente. Para Descartes, la esencia de esta mesa, por ejemplo, es *extentio*. Pero *extentio* no es sino *Wirklichkeit*[16], efectividad. Y no cabe pensar lo que Heidegger llama*Wesen des Seins* desde la efectividad.

Tampoco nos sirve la idea de esencia. Esencia es *estancia*, lo que no cesa de ser. El ser, sin embargo, no es «lo que no cesa de ser», puesto que en él hay presencia y ausencia juntamente, indisolublemente[17]. Más aún: el ser, en Heidegger, abandona el nombre de «ser»[18].

[Godofredo Iommi propone usar un truco y traducir *Wesen* de la siguiente manera:

pres

Wesen: -encia

aus

15 Véase, Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976, p. 141. Trad. de Jean Beaufret, Wolfgang Brockmeier y F. Fédier. Allí explica este último su traducción de «Das Wesen der Sprache» por «Le déploiment de la parole». Respecto de *Wesen*, véase también, F. Fédier, «Después de la técnica», *La lámpara de Diógenes, Revista de filosofía*, Nº 26-27, Puebla, México, 2013; pp. 17 ss. Trad. de Jaime Sologuren y Jorge Acevedo.

16 Fédier dice: «"Realité effective" traduit *Wirklichkeit* —non pas seulement la réalité (qui est *realitas* = caractère de la *res*), mais "réalité" de l'effectuation, ou actualité d'un *wirken* (= avoir un effet)». *Questions* II, p. 250, en nota.

17 Véase, Heidegger, «La fin de la philosophie et la tâche de la pensée»; en *Questions* IV, p. 136. Trad. de Jean Beaufret y F. Fédier. Allí sugiere Heidegger que «la λήθη [*léthe*] appartient a l' Ἀλήθεια [*Alétheia*] non comme simple adjonction, pas non plus comme l'ombre appertient à la lumière, mais comme le cœur même de l'Ἀλήθεια [*Alétheia*]». «El final de la filosofía y la tarea del pensar»; en *Tiempo y ser*, Ed. Tecnos, Madrid, 2001, p. 91. Trad. de José Luis Molinuevo.

18 En «Zur Seinsfrage», por ej., Heidegger escribe la palabra ser tachándola con una cruz de San Andrés o un aspa (cfr., «En torno a la cuestión del ser», en *Hitos* [*GA*, vol. 9: *Wegmarken*, 1976], Ed. Alianza, Madrid, 2000, pp. 332 ss. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte). En otros lugares, Heidegger recurre a la antigua grafía *Seyn*. En *Aus der Erfahrung des Denkens*, por ejemplo (cfr., *La experiencia del pensar* (ed. bilingüe), Eds. del Copista, Córdoba (Argentina), 2000. Trad. de Arturo García Astrada).

Fédier replica que lo que propone Iommi no se puede decir: no, ciertamente, en cuanto no pueda pronunciarse, sino en el sentido de que no es posible hacerlo entender en una sola palabra].

Inevitablemente, se llega al silencio. Según Bossuet, los modos del silencio son tres: 1. El silencio de la regla. 2. El silencio de la prudencia en la contestación. 3. El silencio del poner en duda. Debemos agregar otro: 4. El silencio del punto de órgano, de la culminación. A este último tipo de silencio hemos llegado.

* * *

Traduzcamos otra frase:

> *Solches ahnte sogar ein Stück weit schon die Metaphysik in ihrer allerdings kaum verstandenen Lehre von den Modalitäten, nach der zum Sein die Möglichkeit ebenso gehört wie die Wirklichkeit und die Notwendigkeit.*

> «A algo así se aproximó ya un tanto la metafísica en su doctrina de las modalidades —sin embargo, apenas comprendida—, según la cual al ser pertenece tanto la posibilidad como la factualidad y la necesidad».

Ahnen, presentir, debe entenderse como «aproximarse»; *solches*, como «esto», «algo tal» o «algo así»; *ein Stück*, como «un tanto».

Ahora bien: ¿cómo comprender la apenas comprendida doctrina metafísica de las modalidades? Hay que entenderla, es preciso responder, de una manera no-metafísica.

Hay una tripartición del ser, según la metafísica, en posibilidad, efectividad y necesidad. Para Kant, el ser es, o ser-posible, o ser-real-efectivo, o ser-necesario[19]. Por ejemplo: 1. La mesa, esta, que yo toco es *efectivamente*. 2. El triángulo es una *estructura de necesidad*. 3. El ser de los ángeles es *una posibilidad*. Pero, ¿cómo comprender esto de modo no-metafísico?[20].

19 Véase, por ej., *Crítica de la razón pura*, A 218 / B 265 ss., Eds. Alfaguara, Madrid, 1978, pp. 241 ss. Trad. de Pedro Ribas. Véase, también, Heidegger, «La tesis de Kant sobre el ser», en *Hitos*, pp. 379 s. *GA*, vol. 9: *Wegmarken*, pp. 467 ss.

20 Véase, Heidegger, *Conceptos fundamentales*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, pp. 56 s. Trad. de Manuel E. Vázquez G. *GA*, vol. 51: *Grundbegriffe*, pp. 23 s.

Apoyándonos en *Sein und Zeit*, es preciso comprender posibilidad, efectividad y necesidad en un horizonte temporal (refiriéndose a *Ser y Tiempo*, Heidegger ha dicho que tiempo es el pre-nombre del ser; este libro está siendo traducido íntegramente por vez primera al francés[21]). Es lo que sugiere Heidegger al afirmar en la *Carta* que al ser le pertenece el no-ser-ya-más y el no-ser-aún («Sein ist auch keineswegs dem Nicht-mehr-sein und dem Noch-nicht-sein entgegengesetzt; diese beiden gehören selber zum Wesen des Seins»). Pero no hay que entender futuro, presente y pasado en forma metafísica, sino desde lo que Heidegger llama *Temporalität* y *Zeitlichkeit*. Cabe traducir *Temporalität* por temporaneidad y *Zeitlichkeit* por temporalidad.

Al ámbito del ser pertenecen lo posible —que se corresponde con el futuro—, lo efectivo —que se corresponde con lo presente—, y lo necesario —que se corresponde con el pasado.

Lo posible es siempre futuro, en el sentido de futuri*ción* (no en el sentido escolástico de lo futur*ible*). La muerte —dimensión de la temporalidad del *Dasein* [ser-el-ahí]— es siempre futura, jamás será presente. El futuro no es algo a que se puede llegar o a que se llega, sino *el horizonte* que está allí.

La necesidad se piensa a partir de la definición aristotélica de τὸ τί ἦν εἶναι [*tò tí ên eînai*], lo que era ser. La doctrina de la necesidad se entiende desde das *Gewesene*, lo sido. Para Heidegger, el pasado es lo sido, *das Gewesene*[22]. La partícula *ge-* significa «lo que reúne», esto es, λόγος [*lógos*].

A eso se refiere la metafísica con la palabra necesidad. Pero ella no ve lo que dice. La palabra *necessitas* oculta el fenómeno.

En alemán, necesidad se dice *Notwendigkeit*. Esta palabra significa, etimológicamente, el «giro sobre la urgencia» (*die Wendung*: la vuelta, el giro; *die Not*: la urgencia)[23].

Cambiemos de registro. ¿Qué significa decir *yo amaba*? Los teólogos han dicho cosas esenciales al respecto. Cuando digo *yo amaba*, digo *yo amo*, de algún modo. El pasado *está* en el presente. Sólo *amando* puedo decir *amaba*. Si entiendo *yo amaba* como actividad del sujeto, hago desaparecer la necesidad en tanto «giro

21 *Être et Temps*, Gallimard, Paris, 1986. Trad. de François Vezin.

22 En su traducción de *Unterwegs zur Sprache (De camino al habla)*, dice Fédier: «Entendons bien *das Gewesene*: ce qui, rassemblé sur son être, à jamais continue d'être ce qui fut. Faulkner écrit: "le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé"». *Acheminement vers la parole*, p. 122, nota 11. En la nota 8 de su versión de «Zeit und Sein» añade precisiones al respecto («Temps et Être», en *Questions* IV, p. 50).

23 Véase, F. Fédier, «Conmemoración»; en *Límite*, Revista interdisciplinaria de filosofía y psicología,vol. 9, nº 29, Arica, Chile, 2014, p. 10. Trad. de J. Sologuren y J. Acevedo.

sobre la urgencia» (*Notwendigkeit*). Por el contrario, *yo amaba* en sentido fenomenológico significa «yo estoy cogido en el vértigo de tener que amar».

Viendo esto estalla lo que significa *contemporaneidad* en Heidegger. No hay pasado, futuro y presente, sino una unidad ex–stática que se llama con–temporaneidad. En los *Carnets* de Novalis se lee: *Lo que tú amas no podrás nunca dejar de amarlo*. Lo que dice Novalis se opone, pues, a lo que uno normalmente piensa al respecto.

No hay que entender al hombre como un continente. Es, más bien, un abismo (*Abgrund*); él deja el *Grund*. Pero no hay que tomar esto de manera dramática.

Tratando de pensar en esto, podemos decir que hay una relación entre *Ursprung*, salto originario, y *Abgrund*. No ocurre, sin embargo, que el origen del hombre sea *Abgrund*. Postular eso sería pensar causalmente.

Para actuar como en las telenovelas, cortaremos aquí, anunciando que la próxima vez dirigiremos la mirada hacia lo posible, *das Mögliche*. Esta palabra ha sido apenas comprendida en la propia lengua alemana. Y lo extraordinario estriba en que ella está más allá de la metafísica. La próxima vez avanzaremos un trecho más allá.

III
Sesión del viernes 14 de agosto

[Tomemos la *Wirklichkeit*, la efectividad, en consideración, dice Fédier al comienzo de su intervención. Y luego relata una experiencia:]

> El día domingo fui a volar; se me ocurrió que el pensar es como un vuelo; y lo que sostiene al pensar es como las corrientes de aire que sostienen el avión.

[Luego, se refiere a la traducción de términos importantes dentro del pensamiento de Heidegger:]

Rechnen se traduce por *cálculo*, corrientemente. Pero conviene salvaguardar la palabra cálculo para traducir a Hölderlin, quien habla del cálculo poético. *Rechnen* debe traducirse por «computar», más bien.

De ese modo, la palabra *cálculo* queda reservada para menesteres más importantes. *Rechnen es* el último modo del pensar metafísico; ya no hay más que *computación* en su ámbito[24].

Geheimnis se vierte corrientemente por *misterio*; no es buena traducción porque con ella se alude al culto, y Heidegger no apunta en esa dirección; traduzcámosla, más bien, por *secreto*; no es la mejor versión, pero es más satisfactoria que la otra[25] (recuerden que *Geheime Staats Polizei* significa Policía Secreta —no misteriosa— del Estado).

Gefahr se traduce usualmente por *danger*, riesgo; debe traducirse por *péril*, peligro. El *fahr* de *Gefahr* corresponde al *per* de *péril*. Para entender esta palabra conviene tener presente el peligro que corre el acróbata, el funámbulo.

Das Entscheidende se vierte, correctamente, por *lo decisivo*. Pero lo que designa la palabra alemana es una «separación en la que acontece una liberación», lo que la palabra *decisivo* no dice suficientemente. Eso hay que tenerlo muy en cuenta.

24 Véase, de F. Fédier *et al.*, «Protocolo a *Seminario de Le Thor*», pp. 111 ss. «Les séminaires du Thor»; en *Questions* IV, pp. 303 ss.; en *GA*, vol. 15: *Seminare*, pp. 367 ss.

25 Respecto de esta traducción, véase, F. Fédier: *Después de la técnica*, pp. 20 ss.

Keineswegs podemos traducirla así: «por ningún camino»; ello equivale a ἀπορία [*aporía*], que literalmente significa *impasse* (α [*a*] refiere a in y πόρος [*póros*], a *paso*, *poro*), esto es, atolladero, atasco, callejón sin salida.

Una advertencia de carácter general: no es posible llegar a un índice fijo de la terminología heideggeriana. Las palabras que usa Heidegger van cambiando continuamente de sentido. Pero ésta no es una actitud arbitraria. Se funda en el hecho siguiente: lo que él quiere decir es tan difícil de manifestar y complejo en su estructura que no es posible fijar definitivamente los significados de los términos. De ahí, entonces, que sea preciso estar muy atento a los cambios de sentido que Heidegger introduce en las palabras. Por eso, también, es necesario intentar constantemente alcanzar nuevas traducciones, que recojan esas variaciones.

* * *

Retomemos el tratamiento de la doctrina de las modalidades. *Das Mögliche*, lo posible, es una palabra alemana que estaba allí como un tesoro aún no recogido. Heidegger lo recogió.

El sufijo *lich* significa «lo que tiene figura, aspecto o forma». Por tanto, *das Mögliche* significa «lo que tiene figura de *mögen*». Antes de precisar lo que quiere decir *mögen* —desear, querer, poder— recordemos que el trabajo del joven Heidegger toma un nombre: *Destruktion*, destrucción. Lo que hace Heidegger al abordar *das Mögliche*, lo posible, es una destrucción de la doctrina metafísica de la posibilidad. Sin embargo, para entender rectamente lo que significa *destrucción* en Heidegger, conviene tener ante la vista lo que dice René Char: «Por último si destruyes, que sea con herramientas nupciales»[26].

La destrucción que lleva a cabo Heidegger no es destructiva, esto es, no se propone hacer tabla rasa de la tradición metafísica, no pretende rechazarla de plano. Lo

26 *Les Matinaux*, 1950; en *Antología*, Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968; p. 153. Trad. de Raúl Gustavo Aguirre. Heidegger dedica al poeta su obra *Acheminement vers la parole: Pour / RENE CHAR / en remerciement de l'habitation poétique toute proche / au temps des séminaires du Thor / avec le salut de l'amitié / Martin Heidegger*. Además, la encabeza con palabras de Char que testimonian la proximidad de la poesía y del pensamiento: *Dans mon pays les tendres preuves / du printemps et les oiseaux mal / habillés sont préferés aux buts lointains. ... Dans mon pays, on remercie*. [*Antología*, p. 142 s.] * *Avec celui que nous aimons, / nous avons cessé de parler, et / ce n'est pas le silence.* L'éternité à Lourmarin Albert Camus [Antología. p. 184] * *La parole soulève plus de terre / que le fossoyeur ne le peut*. Véase, por otra parte, «Für Rene Char»; en Heidegger, GA, vol. 13: *Aus der Erfahrung des Denkens*, p. 183.

que él diría, más bien, es lo siguiente: con lo que ya tenemos —con la metafísica— hay que hacer algo nuevo, lo que significa: algo que tenga futuro. A propósito de esto, citemos de nuevo a René Char: «A cada desmoronamiento de las pruebas, el poeta responde con una salva de porvenir»[27].

Para aclarar lo que son *das Mögliche* y *mögen* recurriremos a dos textos. Uno de la «Carta sobre el "humanismo"» y otro de la conferencia «¿Qué significa pensar?». Pero antes de entrar a traducir los textos del alemán, tengamos en cuenta que Aristóteles decía que los filólogos son, en cierta medida, filósofos, y que Sócrates —como hace notar el profesor Carvallo— se consideraba un hombre filólogo.

En «Brief über den "Humanismus"» dice Heidegger:

> *«Sich einer "Sache" oder einer "Person" in ihrem Wesen annehmen, das heißt: sie lieben: sie mögen. Dieses Mögen bedeutet, ursprünglicher gedacht: das Wesen schenken»*[28].

> «Hacerse, en su esencia, de una "cosa" o "persona" significa amarla, quererla. Este ser-capaz-de, más originariamente pensado, significa: donar la esencia»[29].

> *«Prendre charge d'une "chose" ou d'une "personne" dans leur essence, c'est les aimer: les désirer. Ce désir signifie, si on le pense plus originellement: don de l'essence»*[30].

Contaba Beaufret que cuando recibió esta carta, le pareció que una ola se le venía encima; le fue imposible entenderla en ese momento; comenzó a trabajar, por tanto, para lograrlo[31].

27 *Seuls demeurant*, 1945; en *Antología*, p.118.

28 *GA*, vol. 9: *Wegmarken*, p. 316.

29 En *Doctrina de la verdad según Platón y Carta sobre el humanismo*, Eds. de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Colección Tradición y Tarea, dirigida por E. Grassi, Santiago de Chile, c. 1956, p. 165. Trad. de A. Wagner de Reyna. Otra versión: en *Hitos*.

30 *Questions* III, pp. 78 s. Trad. de Roger Munier.

31 Véase, F. Fédier, *L'humanisme en question. Pour aborder la lecture de la* Lettre sur l'humanisme *de Martin Heidegger*, Cerf, Paris, 2012. En esta obra se desarrollan temas que en el seminario quedan solo esbozados. Es, pues, un complemento suyo de la mayor importancia.

Heidegger pone en consonancia *mögen* con *lieben*, amar. De este modo, se desliga de la metafísica. La interpretación metafísica del amor es la de Platón, que lo entiende desde el Ἔρως [*Éros*]. El Ἔρως [*Éros*] surge de una falta, según Platón[32]. El amor de que habla Heidegger se acerca, más bien, al φιλεῖν [*phileîn*] de Heráclito[33]. Esto no significa postular que el φιλεῖν [*phileîn*] surja desde una sobreabundancia. Invertir, simplemente, la determinación del Ἔρως [*Éros*] implicaría permanecer encerrado en el ámbito de la metafísica. Amar, φιλεῖν [*phileîn*] es donar, entregar como presente, hacer presente el ser[34]. Pero, veamos esto en el texto citado.

Las comillas de «Sache» y «Person» indican que el sentido usual de estas palabras cambiará al *final* del esfuerzo pensante de Heidegger. No es urgente, pues, *por ahora*, traducirlas con la debida precisión.

Sich annehmen significa «recibir», «acoger», «interesarse», «asumir»; en suma, «recibir a algo o a alguien verdaderamente, con reverencia». [Aunque quizás se corra el riesgo de caer en un exceso, dice el profesor Carvallo, podría traducirse por «prendarse»].

In ihrem Wesen significa, *dentro de este contexto*, «en su ser».

Mögen es «poder» y, también, «amar».

[*Schenken* es «donar», «hacer un presente». *Don* y *presente* son lo mismo en español, dice el profesor Carvallo].

Tomando en cuenta lo anterior, cabe concluir que *amar* es donar el ser, entregar el ser como presente.

El texto de la «Carta sobre el "humanismo"» quedaría, pues, así:

> «Prendarse de una "cosa" o de una "persona" en su ser, esto quiere decir: amarla: *sie mögen* [intraducible, en este caso]. Este *Mögen* significa, más originariamente pensado, dar en presente [donar como presente] el ser».

32 *Banquete*, 200 ss., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1944; pp. XCIII ss., pp. 44 ss. Texto original y versión española de Juan David García Bacca.

33 Véase, Heidegger, *¿Qué es filosofía?*, Ed. Herder, Barcelona, 2004, pp. 42 ss. Trad. de Jesús Adrián Escudero.

34 Véase, F. Fédier, *Lección de Filosofía*, Ediciones del Taller de Investigaciones Gráficas, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 1980. «J'ai un esprit philosophique...», en Hadrien France-Lanord y Fabrice Midal (editores), *La fête de la pensée. Hommage à François Fédier*, Lettrage, Paris, 2001.

El segundo texto relativo a *mögen* que examinaremos proviene de la *conferencia* «Was heißt denken?» («¿Qué significa pensar?»), que aparece en el libro *Vorträge und Aufsätze* (*Ensayos y conferencias*). Allí leemos:

> «*Wahrhaft mögen wir nur jenes, was je zuvor von sich aus uns mag und zwar uns in unserem Wesen, indem es sich diesem zuneigt*»[35].

En la traducción de Hernán Zucchi:

> «En verdad, sólo queremos aquello que antes por sí mismo nos quiere y, desde luego, nos quiere en nuestra esencia, inclinándose hacia ella»[36].

En la traducción de André Préau:

> «*Nous ne désirons, nous n'aimons véritablement que ce qui d'ores et déjà nous aime de lui-même, nous aime dans notre être, en tant qu'il s'incline vers celui-ci*»[37].

Esto es fenomenología pura. Heidegger trabaja con todos los momentos. Esta frase es tan hermética y apretada como un fragmento de Heráclito. En ella la palabra *mögen* cambia de sentido. Primero significa «poder» y, luego, «amar de verdad». La traducción que propongo es la siguiente:

> «En verdad, podemos únicamente [*mögen wir nur*] eso que cada vez previamente a partir de sí mismo nos ama de verdad [*mag*] a nosotros en nuestro ser, inclinándose hacia él».

35 GA, vol. 7: *Vorträge und Aufsätze*, p. 129.

36 Revista *Sur* nº 215-216, Buenos Aires, 1952, p. 2. Otras versiones, en *Filosofía, Ciencia y Técnica* y en *Conferencias y artículos*.

37 *Essais et conférences*, p. 152.

Eso que nos ama es lo que nos da como presente el ser. Con esto Heidegger no se refiere ni a Dios ni a Cristo. Para no deslizarnos en direcciones equivocadas, tengamos ante la vista el siguiente ejemplo: Cézanne, en tanto pintor, es poderoso, esto es, puede hacer sus pinturas; pero él puede hacer pintura porque la pintura le da el poder de ser pintor. Planteando el asunto en general —he comprobado que la palabra *asunto* se usa mucho en Chile—, podemos decir: lo que nos ama es el ser; el ser nos da nuestro ser; por eso podemos ser hombres.

A propósito de la distinción entre ser y Dios, cabe aducir lo que sigue:

La palabra *Kuinzigkeit*, que pertenece al dialecto suabo, designa la sabiduría tal como la entienden los suabos: se dice algo y, al mismo tiempo, se sub-dice algo distinto[38]. Heidegger ponía en juego la *Kuinzigkeit*. Respecto del Maestro Eckhart dijo una vez a Beaufret[39] que *era el único que quería la solución*. La palabra alemana *Lösung* dice «solución» pero, a la par, sub-dice «separación». Y efectivamente, el Maestro Eckhart, que vivió en los siglos XIII y XIV, señaló ya en esa época: «A Dios no conviene ser»; con ello quiso separar a Dios del ser. Heidegger recibe con entusiasmo lo que ya sugería Eckhart, añadiendo que si los teólogos se movieran en la dirección por él indicada, avanzarían mucho más. Esto significa que para Heidegger no se puede pensar a Dios desde la metafísica, que no es posible decir nada de Dios en el ámbito de la metafísica[40].

Retomando nuestro tema central, podemos decir que el ser *no* es sino que *schenkt*, dona. «Por encima de la realidad está la *posibilidad* [*Möglichkeit*]», ha dicho Heidegger en *Sein und Zeit*[41]. *Posibilidad* significa aquí «lo que tiene figura de *Mögen*», «lo que no hace sino *mögen*», «lo que dona el ser como presente». El ser *schenkt*, dona. A esto, y no a la posibilidad metafísicamente entendida, se estaba refiriendo Heidegger en *Ser y tiempo*.

38 En la versión francesa de *Der Feldweg, (Camino de campo)* —«Le Chemin de campagne»—, André Préau recoge informaciones sobre *das Kuinzige* proporcionadas por el propio Heidegger: «Ce terme dialectal, propre à la Souabe du Sud (où se trouve Meßkirch, ville natale de Heidegger), correspond étymologiquement a *keinnützig*, 'bon à rien', 'propre à rien', dont le sens est passé à celui d' 'espiègle', 'malicieux', et finalement désigne aujourd'hui un état de sérenité libre et joyeux, aimant a se dissimuler, marqué par une ironie affectueuse et par une touche de mélancolie: mélancolie souriante, sagesse qui ne se livre qu'à mots couverts». *Questions* II, p. 13, en nota del traductor.

39 Véase, *Dialogue avec Heidegger*, Éditions de Minuit, Paris, 1973; vols. I, p. 130; II, p. 107.

40 Respecto de *Dios en el pensamiento de Heidegger*: a) F. Fédier: «Dieu à l'extrême», en *Le Dictionnaire Martin Heidegger*. b) F. Fédier: «Qu'est-ce que Dieu?», en *Regarder Voir*. c) Jean Beaufret: «L'athéisme et la question de l'être»; «Heidegger et la théologie» y «Sur la philosophie chrétienne»; en *Dialogue avec Heidegger*, vols. III, 1974; IV, 1985.

41 Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1976, p. 38 (§ 7 C) / *GA*, vol. 2: *Sein und Zeit*, pp. 51 s. *Ser y tiempo*, p. 61.

Pero no malentendamos nuestra objeción a la metafísica. La metafísica dice la realidad. Con ella se puede volar, conseguir cosas maravillosas, aprehender —tomar, agarrar— los entes. Pero con ella no es posible responder la pregunta «¿por qué hay metafísica?». A la altura de *¿Qué es eso —la filosofía?* (1956) no se trata ya de superar la metafísica como quería Heidegger en la época de *Introducción a la metafísica* (1935).

De lo que se trata es, más bien, de un *paso atrás*, de algo parecido a retroceder para ver bien un cuadro. No se trata de tomar distancia para alcanzar una perspectiva *superior*. «¿Soy capaz de tomar distancia?» se preguntaba Heidegger, que era muy humilde. «Si así fuera —decía— estaríamos salvados».

IV
Sesión del jueves 20 de agosto

[Fédier agradece al autor de estos protocolos por su trabajo].

Es evidente que deberíamos haber dispuesto de mucho más tiempo para haber trabajado bien esta *Carta* que no tiene más de cuatro páginas. Solo nos hemos aproximado a ella. Lo interesante de un texto de este tipo estriba en su parecido con una técnica fotográfica descubierta recientemente: el *holograma*. Se trata de una fotografía que representa la cosa en *relieve*. Pero lo más peculiar de este tipo de fotografía es la placa con que se proyecta. Con una placa entera es posible proyectar, ciertamente, la imagen completa de la cosa; pero, si se rompe la placa, con un fragmento se puede proyectar una imagen de *toda* la cosa, que aparece con menor nitidez aunque —reitero—, *íntegra*.

Nosotros no hemos tratado la totalidad de la *Carta*. Pero si nuestros esfuerzos han de ser coronados por el éxito, debe aparecer ante nuestra vista *todo* lo que dice Heidegger en ella, sin tanta nitidez como si la hubiésemos leído íntegra y paso a paso, pero —repito—, *en forma completa*.

El pensamiento moderno se caracteriza porque en un fragmento de un texto está el texto *entero*. Hölderlin lo ha dicho refiriéndose a la poesía; un solo verso es tal como el poema entero. Cabe agregar que cuando se habla de algo, *necesariamente* no se habla de una multitud de otras cosas conexas con ese algo y que pertenecen al ámbito general del texto tratado. Por tanto, no debemos desesperarnos por la falta de tiempo. Lo normal es que ocurra lo que ha acontecido en nuestro seminario.

Retomando el protocolo de Acevedo, diremos algo más sobre *mögen*. La raíz de esta palabra es indoeuropea. Los filólogos la escriben así: **magh*. Pasa por Persia, luego por Grecia y, finalmente, llega a nosotros. Es interesante recordar cómo entienden los persas lo que va a llegar a ser *mögen*. En Persia, *Magus* alude a «magia». Los griegos no hacen magia sino, por el contrario, μεχανή [*mechané*], lo que, siglos después —y finalmente—, llegará a ser *máquina*. Μεχανή [*mechané*] se encuentra en ciertos pasajes de las tragedias griegas en los que se relata que algún hombre o semi-dios se halla imposibilitado para seguir haciendo algo. Corrientemente, μεχανή [*mechané*] es «medio» (*moyen*).

Lo expuesto no hay que pensarlo en términos hegelianos. Al contrario, puesto que en Hegel se da necesariamente en un ámbito de μεχανή [*mechané*].

Heidegger entiende *mögen* en un sentido aún más rico que los indicados.

[El profesor Carvallo hace notar que *mögen* está relacionado con *Macht*, poder].

Para adelantar en el trabajo conviene, en primer lugar, tomar suelo en dos frases de la carta a Buchner. Hay que intentar, luego, pensarlas. Por último, es preciso procurar pensar su relación.

La primera frase es ésta:

> *«In diesem [das Vorhandene], für sich genommen, ist nie ein Anspruch des Seins zu finden»* (*GA* 7: *Vorträge und Aufsätze*, p. 186): «En éste [*das Vorhandene*], tomado en sí mismo, no se puede hallar nunca una interpelación del ser».

Para aclarar lo que es *das Vorhandene*, digamos lo siguiente: τὸ ὄν [*tò ón*] se vierte por "el ente". Esta no es una buena traducción. Ente es algo muy vago. Τὸ ὄν [*tò ón*] debería traducirse, más bien, por *siente* o *estante*. Mi proposición puede parecerles chocante. Pero recuérdese que el primero que tradujo a Heidegger al francés, Henri Corbin, no tuvo la audacia de decir el *ente* y decía el *existente*. Su proceder era erróneo; por eso, posteriormente se dijo el *ente* para traducir *das Seiende*, lo que chocó mucho. Pero resulta que ahora todos aceptan esta traducción como algo obvio. Por tanto, no debemos asustarnos ante palabras como *siente* o *estante* para verter τὸ ὄν [*tò ón*] y *das Seiende*.

Estancia es, exactamente, οὐσία [*ousía*]; en el lenguaje corriente griego, οὐσία [*ousía*]es la estancia, esto es, lo que se posee, el fundo, la hacienda. Platón tomó esa palabra para designar *el ser*, violentando el lenguaje. En comparación con el proceder de Platón, traducir τὸ ὄν [*tò ón*] por *lo estante* no es algo tan audaz; por otra parte, esta versión es mucho más precisa que la usual.

En la actualidad —dice Heidegger en los escritos en que se refiere a la técnica moderna[42]— *lo estante* en su conjunto no es sino aquello que está disponible para la computación[43].

Das Vorhandene es lo estante que está al frente, allí, en una posición neutral. Por ejemplo, un vaso al que, *simplemente*, *miro*. Si lo *uso*, se transforma en algo a la mano; *das Vorhandene* deviene en *das Zuhandene*.

Por tanto, en la frase citada dice Heidegger: «En lo estante, tomado por sí mismo, no se puede nunca hallar una interpelación del ser».

42 Véase, *Filosofía, ciencia y técnica*. *GA*, 7: *Vorträge und Aufsätze*.

43 Véase, por ej., Heidegger, «El final de la filosofía y la tarea del pensar», en *Tiempo y ser*, pp. 79 ss. «La fin de la philosophie et la tâche de la pensée», en *Questions* IV, pp. 115 ss. *GA* 14: *Zur Sache des Denkens*, pp. 71 ss.

Anspruch es interpelación o, más bien, *llamado*. Dejemos eso pendiente. Entendamos primero lo que dice Heidegger; luego, traduzcamos.

Heidegger dice que ante un estante tomado por sí mismo —un vaso, por ejemplo— nunca podremos encontrar una interpelación del ser. Preguntamos, entonces: ¿cuándo podríamos hallar tal interpelación? ¿En tanto qué hay que enrostrar lo estante para encontrar una interpelación del ser?

Es posible contestar esas interrogantes de muchas maneras. Pero no es fácil hacerlo. A propósito de esto: Francisco Soler decía en Viña del Mar que hablamos mucho del ser, pero nunca lo vemos.

[Intervienen varios participantes. Después de oírlos, Fédier prosigue así:]

A mis alumnos intento quitarles sus «propias» impresiones. Uno de los sentidos de la docencia consiste en enseñar a pensar con *pensamientos ya hechos*, puesto que —corrientemente— pensar «desde sí mismo» es pensar desde pensamientos-ya-hechos, pero *sin saberlo*. El pensamiento de los que, supuestamente, piensan «desde sí mismos» no vuela, sino que yerra. Digo esto para añadir que Heidegger no rechaza *lo ya pensado*, sino que lo re-piensa. Valéry ha dicho que pensar es re-pensar lo ya pensado. No hay una infinidad de pensamientos y, además, a esta altura de la historia hay muchos pensamientos *ya hechos* que es preciso tomar en cuenta.

[El profesor Carvallo sugiere que para evitar tomar algo meramente en sí mismo —por ejemplo, un vaso— se podría ingresar en la vía aristotélica. Al movernos por ella tomamos algo no simplemente en sí mismo, sino en su copertenencia a una estructura mayor en la que se diferencia y relaciona con otros algos.

Fédier acepta a Aristóteles como *tutor*, haciendo notar que esta palabra nos remite al ámbito de la jardinería y que del jardinero tenemos mucho que aprender. Curiosamente, añade, el término *jardinier* carece, en rigor, de femenino.

Ante la incomodidad que esto último causa en las damas asistentes, Fédier agrega: en *Vom Wesen des Grundes*[44] —texto muy difícil, en el que su autor se limita a tantear—, Heidegger dice que *Dasein* (ser-el-ahí) no es ni masculino ni femenino; hago resaltar esto para levantar el ánimo de las que se hayan sentido deprimidas o desazonadas].

Pero antes de entrar en la vía aristotélica, advierto que «interpelación» no es una buena palabra para traducir *Anspruch* porque en francés tiene un sentido policial; en vez de ella, prefiero la palabra *llamado*.

44 *GA*, vol. 9: *Wegmarken*, pp. 157 s. «De la esencia del fundamento» (1929), en *Hitos*, pp. 135 s.

[El profesor Carvallo se opone; *angesprochen* —dice— es distinto de *Ruf*, llamado; *Anspruch* alude a que el *ser nos habla* y no a un «ser llamado»].

[Fédier continúa así:]

Aristóteles no toma el vaso en sí, *für sich*. ¿Cómo lo toma, entonces? ¿Cómo llega Aristóteles al *hablar del ser*? Heidegger ha dicho que la lengua alemana es intencional, *se dirige a*; siempre hay un *an-* en ella. ¿Cómo tomar este vaso para oír algo de parte del ser?

No lo tomaremos, ahora, en su generación y su diferencia porque ello implicaría echar mano del *método* de Aristóteles y en este momento solo nos interesa el *resultado*, no el camino que lleva a él.

El vaso es ἔργον, *érgon* (obra) para Aristóteles. Al tomar el vaso así, él oye hablar el ser. Lo oye hablar como ἐνέργεια, *enérgeia* (acto, actualidad)[45]. Más precisamente, entiende el vaso como ἔργον [*érgon*] y, luego, vienen sus clasificaciones. Más claro aún: lo toma como τέχνη ὄν [*téchne ón*], estante desde la τέχνη [*téchne*]; por el contrario, un árbol tendría que ser tomado como φύσει ὄν [*physei ón*]. Aristóteles piensa siempre en el σύνολον [*synolon*]: el ser juntos, en una totalidad, ὕλη [*hyle*] y μορφή [*morphé*]. «Lo estante desde la τέχνη [*téchne*]» es a partir de un saber.

[Recogiendo una sugerencia de William Thayer, Fédier prosigue de este modo:]

También se puede tomar el vaso como *res extensa* o *chose étendue*, como lo hace Descartes[46]. El oía así el hablar del ser.

Y si nos preguntamos qué hay entre el ἔργον [*érgon*] y la *chose étendue*, encontraremos a los filósofos del medioevo. El vaso es para ellos un *subjectum*[47].

En realidad, yo no había previsto ir en esta dirección ni deseaba hacerlo, pero me parece muy bien que vayamos por ella.

45 Véase, por ej., Aristóteles, *Metafísica*, Lib IX (Θ), Ed. Gredos, Madrid, 1970 (texto trilingüe editado por Valentín García Yebra). En 1050 a 21 se lee: «Porque la obra (ἔργον, *érgon*) es un fin, y el acto o actualidad (ἐνέργεια, *enérgeia*) es la obra (ἔργον, *érgon*); por eso también la palabra acto o actualidad (ἐνέργεια, *enérgeia*) está directamente relacionada con la obra (ἔργον, *érgon*) y tiende a la entelequia o plena actualización (πρὸς τὴν ἐντελέχειαν, *pròs tèn entelécheian*)» (vol. II, p. 64). Además, Heidegger, «Qué es y cómo se determina la Φύσις [*Physis*]. Aristóteles, Física B, 1», *Revista de Filosofía*, vol. 21-22, Santiago de Chile, 1983, pp. 37 ss. Trad. de Francisco Soler. (Otra versión, en Hitos, pp. 233 ss.). GA 9: Wegmarken, pp. 282 ss. «Ce qu'est et comment se détermine la Φύσις [*Physis*]», en *Questions* II, pp. 243 ss.

46 Véase, M. Heidegger, *Ser y tiempo*, I Parte, I Sección, Cap. III B.

47 Véase, por ej., Heidegger, «Fenomenología y teología», en *Hitos*, pp. 69 s. *GA* 9: *Wegmarken*, pp. 72 s.

Cuando el ente aparece como ἔργον [*érgon*], el ser habla como ἐνέργεια [*enérgeia*].

Cuando el ente aparece como *subjectum* y *ens creatum*[48], el ser habla como *Creatio*, siendo el *acto* el sentido de la *Creatio*. Cuando el ente aparece como *objectum*, el ser habla como objetividad (esto acontece con Kant, no aún con Descartes).

Hagamos un cuadro en que queden destacadas algunas *palabras clave* que se refieren a las *épocas de la metafísica*:

Ente	*Ser*
1. ἔργον [*érgon*]	ἐνέργεια [*enérgeia*]
2. *subjectum — ens creatum*	*Creatio* (sentido de la *Creatio*: el *acto*)
3. *objectum*	objetividad (la objetividad es desarrolla da por Kant a partir de Descartes, en quien todavía no hay ese desarrollo)

[Godofredo Iommi interviene: «Ante lo estante, tomado por él mismo, nunca se puede dar con un hablar del ser». Así traduciría el texto a la luz de lo dicho hasta ahora].

Ni Aristóteles, ni los filósofos medievales, ni Descartes, ni Leibniz —v. ideas de *actuositas*, *nisus*, *conatus* y potencia—, ni Kant toman el vaso por sí mismo. Aristóteles toma el vaso en el ámbito de la ἐνέργεια [*enérgeia*]; los filósofos medievales, en el ámbito de la *Creatio*; etc.

Declinación —dicho breve y rápidamente— no es sino el cambio de forma que cada palabra adopta según su función sintáctica. Pues bien: las respuestas de los filósofos a que hemos aludido son declinaciones de lo que se entiende por "ser" en la historia de la metafísica[49].

48 Véase, por ej., Heidegger, «De la esencia de la verdad», en *Hitos*, pp. 153 s. *GA* 9: *Wegmarken*, pp. 180 s.

49 Véase, Heidegger, «Tiempo y ser», en *Filosofía, ciencia y técnica*, pp. 295 s.; cfr. p. 298. «Temps et Être», en *Questions* IV, p. 22, pp. 24 s. «Zeit und Sein», *GA* 14: *Zur Sache des Denkens*, p. 11, p. 13.

[Alguien pregunta: ¿por qué en el texto que estamos examinando Heidegger dice *un* hablar del ser y no *el* hablar del ser?]

[Fédier responde:] Heidegger nos decía, a Vezin y a mí, que planteábamos estrechamente estas cosas; según él, a cada época del ser le hubiera sido posible escribir *Sein und Zeit*. Esto nos conduce directamente a la segunda frase de la carta a Buchner que quiero abordar. Al pensar sobre ella veremos que cada filósofo oye *un* modo del hablar del ser y que Heidegger oye el modo como el ser habla en la metafísica para poder escuchar *el ser mismo*. La frase dice así:

> «*woher hat Kant die Weisung, das Sein als das Transzendentale der Gegenständlichkeit, als Position (Gesetzheit) zu denken?*»: «¿de dónde tiene Kant el indicio de pensar el ser como lo trascendental de la objetividad, como posición (ser-puesto)?»

Se trata de un problema ontológico. Para entender la palabra ontología hay que descomponerla; λέγειν [*légein*] es recoger; ὄν [*ón*], el estante. *Ontología* es recoger (λέγειν, *légein*) el estante (ὄν, *ón*); y esto significa: tomar el estante no en sí mismo, tomar el estante en su *estancia*. Como para Kant la estancia equivale *a la objetividad*, cuando él hace ontología toma el objeto *junto con* la objetividad.

Pero Heidegger habla de «das Transzendentale *der Gegenstandlichkeit*», «*lo trascendental* de la objetividad». ¿A qué se refiere con ello? Entender esto sería un éxito completo, el broche de oro de nuestro seminario.

¿Qué significa *lo trascendental* de la objetividad? Es preciso comprender esto en su sencillez. Entre paréntesis: los filósofos suelen hablar en términos técnicos que son chino para los demás; el hábito de los médicos de hablar de esta misma manera proviene de los filósofos; en Aristóteles se estableció la costumbre y la exigencia de *hablar con absoluta precisión*.

Para Kant lo trascendental implica siempre una relación con el objeto. Lo trascendente se opone a lo inmanente. Desde aquí habla Kant. ¿Qué es, por ejemplo, la objetividad de un vaso para él? Es su *status* científico, es su estado de cosa que se puede *alcanzar de un modo científico*. Cuando dicho *alcanzar* acontece, la cosa deja de ser inmanente, no se limita a permanecer *dentro del sujeto*; por el contrario, en tal caso ocurre que el ser humano *se abre a las cosas*. *Lo trascendental de la objetividad* es el nombre del ser en Kant.

Hasta el joven Heidegger, *trascendental* significa el esfuerzo de la filosofía para decir lo *estante* como es, y no como uno *se figura* que es. Con Heidegger se abre suficientemente la posibilidad de pensar el ser —y esto es difícil de decir— como «indepen-

diente» (en rigor, esta palabra es inadecuada) del ser humano. Esa «independencia», precisemos, se refiere a algo doble: 1. El ser habla. Esto es lo primario. 2. El hombre habla porque *entspricht* al ser, porque «saca la palabra de» la interpelación del ser.

Entsprechen se traduce, usualmente, por corresponder. Pero esta versión no es exacta. Para entender adecuadamente ese término, tomemos en cuenta la palabra griega ἀντίφασις, *antíphasis* (réplica), cuya primera parte alude a un encuentro y cuya segunda parte (φάσις, *phásis*) equivale al prefijo alemán *ent-*, desde. Llegamos así a esto: «el ser humano habla sólo porque "entspricht al ser"» significa que el hombre no habla sino *desde* el ser, sino en tanto *encuentra* al ser.

En *Holzwege*[50] *(Caminos de bosque)* Heidegger señala que el ser habla a través de toda lengua. Él *no* dice «de todas las lenguas»; dice, *de toda lengua*. Esto da que pensar. Por lo pronto, no se trata de que el ser hable chino, por ejemplo. Heidegger diría que el ser habla *a través de* la lengua china, más bien. Sería importante, por cierto, dilucidar más ampliamente ese *a través de*. La luz pasa *a través de*, se dice. ¿Qué significa eso?

A través de la lengua griega fue nombrado el ser como εἶναι [*eînai*]. En *¿Qué es eso —la filosofía?* afirma Heidegger que el griego no es una lengua cualquiera[51]. Eso no significa, sin embargo, que sea mejor que las demás. Su destino es y fue ser la lengua del ser. Por ello dice Heidegger en *Unterwegs zur Sprache* (*De camino al habla*) que su propósito es pensar de modo más griego que los griegos. Eso no implica, sin embargo, que Heidegger hable griego o que todos nosotros debamos hacerlo. *¡Pensar de un modo más griego que los griegos!* En ello consistiría algo así como la tarea —*no obligatoria*, sin embargo— del pensar, *la* posibilidad del hombre moderno.

Pero no podemos esclarecer apropiadamente lo propuesto en estas reuniones. Nos haría falta mucho tiempo para cumplir esa tarea. Por lo demás, a propósito de esto, cabe recordar esa frase del Discurso Rectoral en que Heidegger indica que «no podemos *nosotros* pensar que el esclarecimiento y desarrollo de la esencia de la Universidad [...] se consiga en este semestre o en el próximo»[52].

50 «Der Spruch des Anaximander», en *GA*, vol. 5: *Holzwege*, p. 366. «La sentencia de Anaximandro», en *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 272. Otra versión: «El dicho de Anaximandro», en *Byzantion Nea Hellás*, Universidad de Chile, Nº 35, Santiago, 2016, p. 352. Trad. de Francisco Soler Grima. Ed. de Jorge Acevedo G.

51 *¿Qué es filosofía?*, pp. 41 s., pp. 64 s. «Was ist das —die Philosophie?», en *GA*, vol. 11: *Identität und Differenz*, p. 13, p. 25. «Qu'est-ce que la philosophie?», en *Questions* II, p. 20, pp. 36 s. Trad. de Kosta Axelos y Jean Beaufret.

52 «La autoafirmación de la Universidad alemana», en *Escritos sobre la Universidad alemana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 17. Trad. de Ramón Rodríguez. «Discours de Rectorat. L'Université allemande envers et contre tout elle-même», en *Écrits politiques*, p. 108. Trad. de F. Fédier. «Die Selbstbehauptung der deutschen Universität», *GA*, vol. 16: *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, p. 115.

Anejo

Epílogo

Carta a un joven estudiante

Friburgo en Br. 13 junio 1950

¡Querido Señor Buchner!

Le doy las gracias por su carta. Las preguntas son esenciales y la argumentación correcta. Empero, está por pensar si llegan a lo decisivo.

Usted pregunta: ¿De dónde recibe (brevemente dicho) el pensar del Ser el indicio [Weisung]?

En esto, no vaya usted a tomar «Ser» como objeto y pensar como mera actividad de un sujeto. Pensar, como está a la base de la conferencia (*Das Ding: La cosa*), no es ningún mero representar algo existente. "Ser" no es, de ninguna manera, idéntico a realidad o a lo real que acaba de ser constatado. Ser tampoco está en oposición, de ninguna manera, a no-ser-ya y a no-ser-todavía; estos dos pertenecen también al retiro que da eclosión del Ser. La metafísica se aproximó ya un tanto a algo así, en su doctrina de las modalidades, —aunque ignorándolo—, según la cual pertenecen al Ser tanto la posibilidad como la realidad y la necesidad.

En el pensar del Ser jamás es re-presentado solo algo real y esto re-presentado entregado como *lo* verdadero. Pensar «Ser» quiere decir: hablar sacando la palabra de la interpelación de su retirarse. Tal hablar se origina en la interpelación y se libera hacia ella. Es un retroceder ante la interpelación y, a su vez, un entrar en su lenguaje. Pero a la interpelación del Ser pertenece lo sido, mañaneramente desvelado (Ἀλήθεια [*Alétheia*], Λόγος [*Lógos*], Φύσις [*Physis*]), así como también el velado advenimiento de lo que se anuncia en el posible giro del olvido del Ser (a la guardianía de su retiro). A todo esto junto, a partir de una larga e-legancia y en insistente prueba del oír, la liberada palabra tiene que ser atenta, para escuchar una interpelación del Ser. Pero, justo ahí puede equivocarse en el oír. Para este pensar, la posibilidad de ir errante es la más grande. Este pensar jamás se puede demostrar como el saber matemático. Pero mucho menos es arbitrariedad, sino ligado al destinársenos del Ser; empero, jamás obligatorio como enunciado, sino,

más bien, solo como posible suscitación para andar el camino del corresponder y, en verdad, andarlo en plena recogida de la meditación [Bedachtsamkeit] sobre el Ser ya venido a lenguaje.

La falta de Dios y de lo divino es ausencia. Mas, ausencia es no nada; por el contrario, ella es —todavía a apropiársela— la presencia de la retraída plenitud de lo sido y, así recogido sigue siendo [Wesend], de lo divino en Grecia, en los profetas judíos, en las prédicas de Jesús. Este no-ya es en sí un todavía-no del embozado advenimiento de su inagotable despliegue [Wesen]. Puesto que Ser jamás es solo lo mero real, vigilancia del Ser no puede equipararse, de ninguna manera, a la función de un puesto de vigilancia que defiende de los ladrones los tesoros depositados en un edificio. Vigilancia del Ser no mira fijamente lo existente. En éste, sin más, nunca se puede hallar una interpelación del Ser. Vigilancia es vigilia por el destino del Ser sido-viniente; vigilia desde una meditación [Bedachtsamkeit], larga y siempre renovada, que presta atención al indicio [Weisung] de cómo interpela el Ser. En el destino del Ser no se da jamás una mera sucesión; ahora dis-posición, después Mundo y cosa, sino, cada vez pasar de largo y contemporaneidad de lo mañanero y de lo tardío. En la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel se presencia la Ἀλήθεια [*Alétheia*], aunque transfigurada.

El pensar del Ser, en cuanto corresponder [Entsprechen], es un caso demasiado errante y, además, muy menesteroso. Empero, el pensar es quizás un camino inevitable, que no quiere ser un camino de salvación y que no aporta ninguna nueva sabiduría. El camino es, a lo sumo, un camino de campo, un camino sobre campo, que no solo no habla de renuncia, sino que ya ha renunciado, esto es, a la pretensión de una teoría obligatoria y a una realización cultural valedera o a un hecho del espíritu. Todo estriba en el errabundo paso-atrás hacia la meditación [Bedenken], que presta atención al giro del olvido del Ser que empieza a señalarse en el destino del Ser. El paso-atrás que sale del pensar representador de la metafísica, no rechaza este pensar, pero sí abre la lejanía hacia la interpelación de la guardianía de la verdad del Ser, en la que el corresponder [Entsprechen] está y va.

Frecuentemente me he encontrado y además en hombres cercanos, que con gusto y atención se oye la exposición del ser de la jarra, pero que se cierran los oídos tan pronto como se habla de Gegenständlichkeit [objetividad], Herstand [productidad], y proveniencia de la Hergestelltheit [productividad], si se habla de lo Gestell [disposición]. Pero todo esto copertenece al pensar de la cosa, cuyo pensar piensa el posible advenimiento de Mundo, y así pensando-a, quizás en lo más mínimo e inaparente de todo, ayude a que tal advenimiento llegue hasta el ámbito abierto del ser del hombre.

A las extrañas experiencias que yo tuve con mi conferencia pertenece también que se pregunte a mi pensar de dónde recibe su indicio, como si esta pregunta solo fuese necesaria frente a este pensar. En cambio, a nadie se le ocurre pregun-

tar: ¿de dónde tiene Platón el indicio de pensar el Ser como ἰδέα [*idéa*], de dónde tiene Kant el indicio de pensar el Ser como lo trascendental de la objetividad, como posición (ser-puesto)?

Pero, quizás, algún día se pueda obtener la respuesta a estas preguntas de los intentos de pensar que, como el mío, son tomados como arbitrariedad sin ley. Yo no puedo suministrarle, lo que tampoco usted exige, un plan con el cual usted pudiera contrastar, siempre y cómodamente, la coincidencia de lo dicho por mí con «la realidad».

Aquí todo es camino del corresponder oyente y probador. Camino está siempre en peligro de convertirse en camino errado. Caminar tales caminos exige haberse ejercitado en la marcha. Al ejercicio le hace falta maniobra. Que usted demore en la urgencia sobre el camino y que aprenda in-des-carriado, pero errante, la maniobra del pensar.

Con un saludo amistoso

(Martin Heidegger: *Das Ding*. Nachwort: Ein Brief an einen jungen Studenten. En GA 7: *Vorträge und Aufsätze*, pp. 184-187. Traducción realizada en Viña del Mar —en agosto de 1981 —, por François Fédier y Francisco Soler Grima).

Nota al anejo

1. Al dar a conocer la anterior traducción a los asistentes al seminario, Fédier dijo:

a) Mallarmé usa una expresión rara: *Avant-Dire*. Siguiendo la vía de su manera de hablar, podríamos verter *Nachwort* por *Après-Dire*, ya que «epílogo» no equivale exactamente a *Nachwort*.

b) *Wesen des Seins* debe traducirse como «retiro que da eclosión al ser», lo cual equivale a ἀλήθεια [*alétheia*]. Ello concuerda perfectamente con la posición de Heidegger pues, según él, ἀλήθεια [*alétheia*] es uno de los nombres griegos del ser.

2. En *Erinnerung an Martin Heidegger* (Neske, Pfullingen, 1977) aparece una nota biográfica de Buchner y un breve texto suyo. En la misma obra encontramos páginas de Jean Beaufret, René Char y F. Fédier.

3. La traducción —efectuada, precisamente, en la *Ciudad Abierta*— se realizó con la colaboración de María Teresa Poupin Oissel.

De pie, de izquierda a derecha:

Eduardo Kähs, William Thayer Morel, Jacqueline de la Taille, José Gandolfo, Héctor Carvallo, Ximena Ponce de León, Jorge Acevedo, Monique Fédier, Jean Loup Saëns, François Fédier, Miguel Eyquem, Godofredo Iommi Marini.

En primera fila, de izquierda a derecha:

María del Solar, Cristóbal Holzapfel, María Eugenia Góngora, Elena Vial.

La fotografía fue tomada por Ana María Celis.

LOS REPARTOS DE LO SENSIBLE DE JACQUES RANCIÈRE

Homenaje en Valparaíso*

*Adolfo Vera***

* Laudatio al Profesor Dr. Jacques Rancière con motivo de la atribución del doctorado Honoris Causa de la Universidad de Valparaíso. Miércoles 9/11/2016.

** Doctor Director Magíster en Filosofía. Universidad de Valparaíso.

La figura de un autor corta su época y establece en ella —con palabras e imágenes, con trazos o bloques de color, de sonido o de tiempo— una anomalía que define una singularidad. Esta redefinirá las relaciones que con dichas palabras, colores, sonidos o pedazos de tiempo, mantienen los miembros de la comunidad. El autor abre esta comunidad creando, como un miembro que se le escapa, otra comunidad que va y viene desde ella, repitiéndola y desfigurándola, pero siempre recreándola. En ese sentido, la obra de un autor es obra de *creación de comunidad*. El autor crea un espacio y un tiempo comunes, en el que otros se reconocerán o querrán reconocerse (la comunidad de los lectores de los que habló Kant en su texto sobre la Ilustración, comunidad que hoy se desdobla y multiplica en redes en las que el saber, en otro tiempo protegido en las bibliotecas, se reparte en soportes informáticos y, desde ahí, logra transformar el pensamiento y la acción de las personas, si queremos todavía ser algo de kantianos).

En pocos autores lo anterior se manifiesta con tanta intensidad como lo hace en la obra de Jacques Rancière. No solo porque su obra haya tenido —como la de muy pocos filósofos— una influencia en movimientos sociales y grupos de acción política alternativa (no reducida, digámoslo usando las palabras del propio Rancière, a la ritualidad mecánica de las elecciones regulares cada cierto tiempo), sino ante todo porque la singularidad de su filosofía se define por un intento radical y sistemático por diluir las fronteras que regulan la "distinción" con que el pensamiento, históricamente, ha buscado instalarse en una posición "superior" respecto a los acontecimientos y a la contingencia histórica. En el ámbito de la filosofía, por ejemplo, esta "distinción" se manifiesta, desde Platón, por la capacidad de los enunciados filosóficos para abarcar a los acontecimientos en su singularidad, y someterlos a las exigencias de la necesidad y de la universalidad. Lo concreto se disuelve en lo abstracto, y esto es signo de corrección lógica. Así, lo singular, el acontecimiento, la contingencia y la fragilidad del tiempo —el tiempo y su relación con las actividades humanas, como los oficios o la producción artística, tan importantes en el trabajo de Jacques Rancière— son "salvados" por los enunciados abstractos y adquieren, de tal suerte, la distinción que les asegurará la eternidad de las definiciones universales y necesarias. Más adelante volveremos sobre esto, pero adelantemos que es justamente aquí donde su importante noción de "ficción" adquiere toda su relevancia, pues permite la desestabilización de todo sistema y abre al mismo tiempo la vía para invenciones de ficciones que permitirán siempre emanciparse de la mecánica y la maquinaria de la repetición de lo mismo y de la obediencia a lo dado que imperan en nuestra época gobernada por los economistas neoliberales.

Jacques Rancière pertenece a una generación de filósofos que, en la agitada Francia de los años 60 (la década posterior a la guerra de Argelia y que culminaría con el famoso mayo del '68), buscó, en el camino abierto por filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Louis Althusser, atacar y destituir esta "distinción" que fundaba un cierto aristocratismo filosófico al disolver

la contingencia en la necesidad y la particularidad en la universalidad. En esta concepción, que será la de Platón, pero también la de Descartes, la de Kant y la de Hegel, los fenómenos que definen a lo humano —su relación con el tiempo, con el trabajo, con la creación— son superados en su precariedad (su mortalidad) y adquieren el prestigio del concepto. A diferencia de los autores de la generación que les precedió, los filósofos franceses de la generación de Jacques Rancière —varios de los cuales estudiaban, como él, en la famosa Escuela Normal Superior de París— no reaccionaron a esta "distinción" filosófica a partir de una reivindicación de la existencia como dato fundamental que debe considerar el pensamiento, ni de un volcamiento hacia las cosas mismas —para encontrar en ellas al ser y al tiempo que les constituye—, sino a partir de una reelaboración de lo político como el espacio fundamental en el que las acciones humanas (y el discurso que las piensa) desenvuelven su tejido. Lo político no es una rama más en la división del campo disciplinar filosófico —el que integraría junto a la ética, la estética, la metafísica, etc.—, sino que el tejido mismo de la existencia humana. Pero tampoco se trata, en Rancière, como en algunos otros filósofos de su generación, de "lo" político, como si la sustantivación funcionase allí como garantía de abstracción (y por ende de rigor); se trata de una política "plebeya" en sus prácticas, que prefiere la exploración horizontal de los tejidos sensibles que conforman lo real y están allí para que creemos ficciones que nos permitan constituirnos en comunidad.

Se ha destacado muchas veces la importancia que para Jacques Rancière tuvo la revuelta de mayo del '68; no seré yo quien diga —estando él mismo aquí, con nosotros— hasta qué punto este acontecimiento fundamental del siglo XX marcó su vida y su obra. Sin embargo, algo esencial de esta revuelta habrá marcado la obra y la vida de Rancière y varios de sus compañeros de generación, no solo filósofos, sino que igualmente cineastas, poetas, escritores y artistas con los que Rancière siempre ha tenido un diálogo respetuoso, pero no por eso poco exigente y crítico. Aquello que, de mayo del '68, ha marcado —entre muchas otras cosas, sin duda— de un modo fundamental al gesto filosófico rancieriano ha sido, me parece, la particular atención que el filósofo presta, desde sus primeras publicaciones, siendo todavía muy joven, a los acontecimientos, fenómenos, obras y acciones políticas que rompen las jerarquías predominantes hasta entonces y obligan a construir una nueva partición de lo sensible (he aquí el sentido político profundo de la ficcionalización —uno de los temas abordados ayer por el Profesor Rancière en su conferencia pública). Se trata de una suerte de estallido que destituye la continuidad del tiempo y lo abre a las múltiples reelaboraciones del tejido sensible, y entonces lo político, en su determinación plebeya, no es un asunto de discurso o de *logos*, sino que también —y ante todo— de sonidos (*phoné*), de gestos y de movimientos, de cuerpos que avanzan y que retroceden, de gritos inarticulados, de danzas y de cuerpos reuniéndose, tal como lo explicaba ayer por la tarde en su presentación del film de Béla Tarr en el Parque Cultural de Valparaíso.

Ahora bien, los estallidos deben cristalizarse de alguna manera para poder seguir existiendo, aunque no sea más que a partir de ciertos fragmentos que perduran materialmente en modos del habla y movimientos del cuerpo. Una de estas cristalizaciones fue la creación del Centro Universitario de Vincennes, un centro experimental creado a fines de 1968 por el ministro de educación nacional Edgar Faure como respuesta estatal a las demandas de los estudiantes por una educación radicalmente diferente a la existente. Vincennes es un momento importante en el pensamiento de Rancière, pues, siendo aún muy joven, y habiendo sido reclutado por Althusser y Derrida incluso antes que el Centro de Vincennes se creara, pudo participar desde su fundación en los muchos y paradójicos avatares de dicho Centro, que fue demolido a fines de los años 1970 en el momento en que se crea la Université de Paris VIII Saint Denis, donde el Profesor Rancière es actualmente Profesor Emérito. Vincennes es importante, pues uno de los trazos que —como pedazos de cuerpos extraños injertados al cuerpo sano y saludable de la institución universitaria en general y de la institución filosófica en particular— podemos observar en cuanto cristalización específica de la revuelta de mayo del '68, en las prácticas de enseñanza que allí se experimentaron y en los discursos que entonces se ficcionaron, es el de poner en relación horizontal, y ya no vertical-jerárquica, el mundo de los "pensadores" y el de los "trabajadores", el de los que disponen de tiempo libre para acceder a las verdades que es preciso conocer para profundizar la humanidad de los humanos, y el de aquellos que —no teniendo tiempo para leer, contemplar o crear— deben contentarse con "trabajar". De tal suerte, Rancière va a postular que no se trata de que unos piensen —por ejemplo, en torno a la revolución o a la emancipación— para que los otros (los explotados o los "vencidos") logren entender cuál es su condición, hasta qué punto sus manos y sus pies están atados con cadenas, cómo es preciso actuar para romperlas. De lo que se trataba (y esto estaba comenzando a ponerse en práctica en Vincennes) era de diluir esas fronteras entre los que piensan y los que actúan según el programa establecido por los que piensan, entre los que, sometidos y explotados, deben aprender de aquellos que, aunque pequeño-burgueses, han podido, por puro esfuerzo intelectual, volcarse contra su propia clase para enseñar a aquellos que deben obedecer, cómo emanciparse. ¿Cuál es, en este contexto, la función (si la hay) del filósofo (que, desde Kant y Hegel, suele ganarse la vida como profesor universitario)? Planteado en términos puramente negativos, podemos decir que, a lo menos, no es dos cosas: primero, no consiste en dar las indicaciones y recetas para que aquellos que no pueden acceder a las complejidades y rugosidades de la teoría sepan "qué hacer" para liberarse de su condición de seres pasivos y obedientes; segundo, no trata de dar explicaciones globales, universales y necesarias, respecto de los fenómenos y acontecimientos, los que para el vulgo permanecen en la confusión y la incoherencia. La función del filósofo, tal como la ha entendido y puesto en práctica Jacques Rancière, es la de anular toda función predeterminada asignada a cualquier actor social —inte-

lectuales, obreros, funcionarios o dirigentes— y reinventar un nuevo reparto de las funciones, que surgirá del trabajo en el tejido sensible y su re-partición.

Todo filósofo necesita construir un método para llevar a cabo su proyecto teórico (en este caso, el de una filosofía "plebeya" que pretende anular las jerarquías que regulan nuestro acceso al tejido sensible, permitiendo la invención de nuevas ficciones políticas); Rancière lo encontrará en la senda ya abierta por Michel Foucault, de quien fue muy cercano. Se trata del trabajo con los archivos, pues estos —como mostró a lo largo de su obra el autor de la *Historia de la locura en la época clásica*— son el mejor antídoto contra las "verdades innatas" proclamadas por la metafísica. En su primer trabajo de largo aliento, que de ser su tesis doctoral pasará a transformarse en su primer libro, *La palabra obrera* (1976), el filósofo que hoy homenajeamos realizará una investigación exhaustiva en los *Archivos del sueño obrero*, según reza el subtítulo de su segundo libro, uno de los más influyentes, de 1981, *La noche de los proletarios*: se trata aquí de observar cómo esta palabra, si uno la lee en las cartas, los testimonios y diarios de los obreros mismos, dice algo muy distinto a lo que según los intelectuales y científicos marxistas (Althusser por ejemplo) decía: en el fondo, lo que esta palabra buscaba era, según explica Rancière en una entrevista (*Et tan pis*..., p. 76), "desviar el lenguaje de los otros (burgueses, sabios, poetas) para poner en cuestión el lugar que el orden del discurso les asignaba en el orden social". Es así como Rancière se encontrará con "personajes" (estamos siempre hablando, aquí, de ficciones) que con su potencia desarmarán las nociones pre-establecidas y los repartos de lo sensible pre-programados. Es el caso del "parquetero" Louis-Gabriel Gauny, filósofo plebeyo, o de Jacotot, maestro ignorante; en otra entrevista, del año 2008 (*Et tant pis*..., p. 644), dice Rancière respecto a Gauny (me permito citar extensamente, pues estas declaraciones revelan la esencia del método descubierto por nuestro filósofo):

> [...] El parquetero Gauny, permaneció fuera de la comunidad [la comunidad saint-simoniana de Ménilmontant], pero, el domingo, se va con dos amigos, a la vez para tomar aire fresco en el campo y hacer propaganda en cada lugar que vayan. Llegan a un albergue y comienzan a abordar a las personas. Van donde un carnicero y le explican que su oficio de degollar es horrible y que no es posible que siga con él. Esta manera de ligar un paseo de domingo con la propaganda, de ligar la propaganda para la vida nueva y la emancipación con una atención a todos los gestos de la vida saltó de pronto ante mi rostro. Tomé la decisión de leer los textos oficiales, los textos constitutivos del movimiento y del pensamiento obrero como el resultado de todo un proceso que debía partir de este deseo de ciertos individuos de cambiar la vida. Esto determinó para *La noche de los proletarios* un modo de escritura más bien inquietante para

> las personas ya que este libro contaba historias. En principio, era un libro sobre el proletariado, el pensamiento obrero, el movimiento obrero, y las personas estaban muy afectadas porque no había en él un gramo de teoría. No había más que historias. Se trataba de un montaje de historias que estaban ahí para definir ya no las ideas, sino que la textura sensible de un proceso de pensamiento.

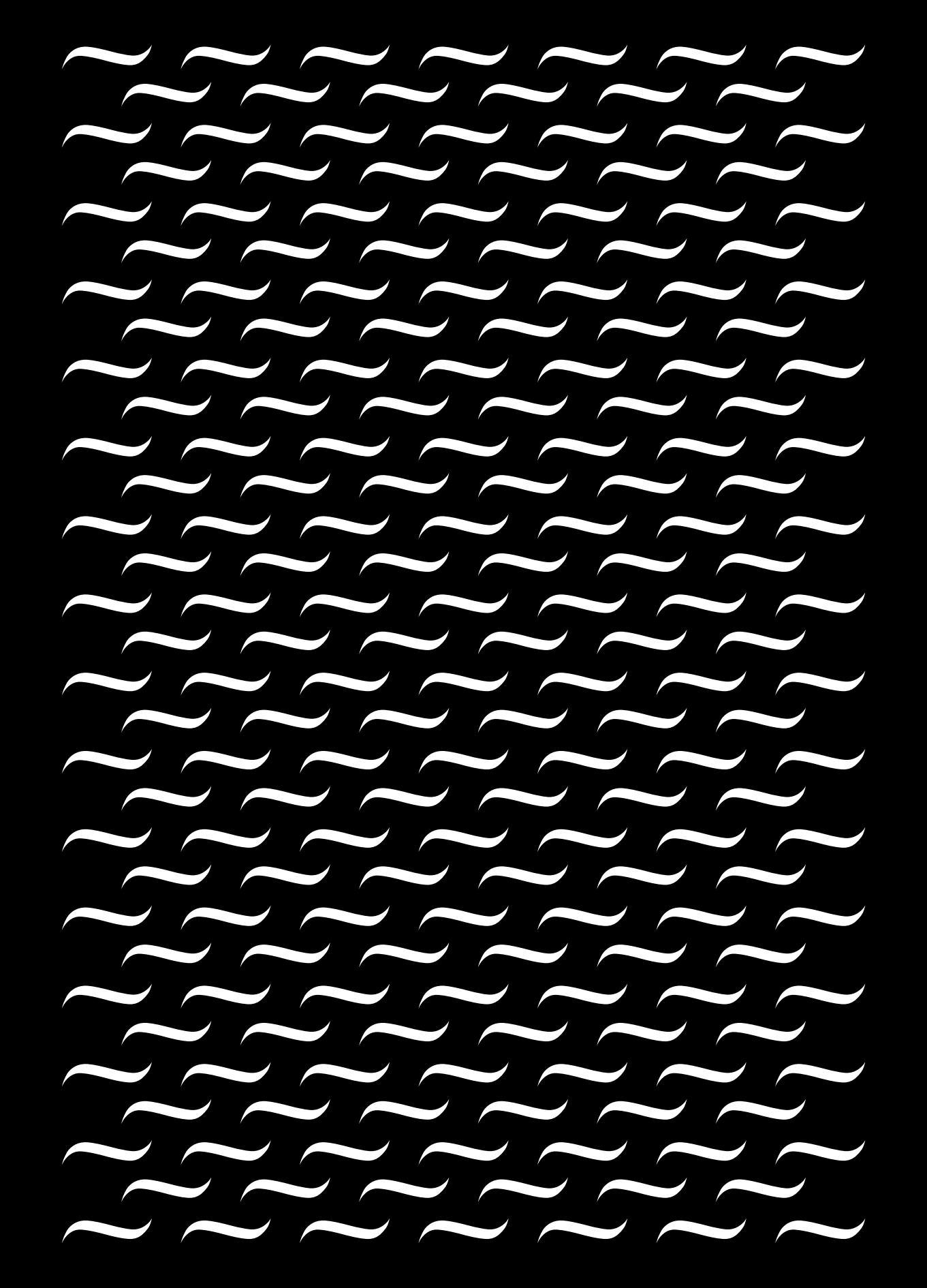
Llegamos así a otro de los aspectos más originales (y, por qué no decirlo, polémicos, pues nuestro autor jamás ha rehuido el *polemos* innato a toda verdadera filosofía) del pensamiento de Jacques Rancière: su noción de historia. La historia —como disciplina— surge, en autores como Jules Michelet, en el contexto en que, en todos los ámbitos de la producción espiritual, en las jerarquías que determinaban, hasta entonces, el "reparto de lo sensible" (lo que puede o no ser contado, visto, escuchado, o leído) se produce una verdadera revolución: de pronto, los acontecimientos empiezan a encadenarse, ya no en obediencia a una ley propia, a la identidad de una nación o de un pueblo guiado por sus héroes o líderes espirituales o militares, sino que empiezan a aparecer —es decir, a ingresar, transformándolos, en el tejido sensible que configura al *socius*— personajes, figuras, objetos, oficios, que antes no tenían derecho a ser "contados"; en un texto escrito para una exposición en el Centro Georges Pompidou, "Arrêt sur histoire" (1997) se pone en evidencia la relación que hay entre la transformación poética llevada adelante por los Románticos de Jena a fines del siglo XVIII, la revolución en la ficción moderna, en autores como Flaubert, y el nacimiento de la fotografía y de la historiografía como modalidades de una "revolución democrática" donde se destituyen las jerarquías que definían la existencia de objetos nobles e innobles, dignos de ser contados por los historiadores y los escritores, o puestos en imagen por los profesionales de la representación. Esta revolución es, ante todo, poética, en el sentido de que implica la elaboración de nuevos modos de encadenamiento de los acontecimientos y, de esta suerte, la manifestación de nuevos modos de la racionalidad. Así será explicitado en uno de sus libros más influyentes: *Los nombres de la historia. Ensayo de poética del saber* (1992).

En el marco de sus investigaciones sobre historia, poética y política —donde podemos encontrarnos con un libro como *En los bordes de lo político* (1990)— Rancière desarrollará una teoría política fundada en la noción de "desacuerdo" (*mésentente*) desarrollada en el libro homónimo (*La mésentente*, 1995) y que es, sin duda, uno de sus textos más influyentes y comentados. Rancière desarrollará una teoría del conflicto político en el que, a diferencia de lo que ocurre en pensadores conservadores como Carl Schmitt, no obedece al mantenimiento de las jerarquizaciones y las divisiones ya existentes, ni se funda —como en el caso de Benjamin— en un mesianismo político, sino que busca determinar los modos en

que, en determinados momentos de la historia, los "sin voz", los "no-vencidos" de los que nos habló en su conferencia de ayer, son capaces de transformar el tejido sensible que funda el reparto político, abriéndose un espacio en él y transformando el juego de la representación (poniendo en evidencia siempre sus límites). Este proceso no es obra únicamente de dirigentes políticos iluminados, sino que, en la base, están los modos de hablar, de habitar, de moverse y de pensar del pueblo. Una igualdad de base se funda allí: es la igualdad que nos da el hecho de que todos respiramos el mismo aire, vemos el mismo sol, caminamos por las mismas calles, cantamos, a veces, las mismas canciones: una igualdad que se funda en las posibilidades de acceso al tejido sensible. Sin embargo, dichas posibilidades se encuentran siempre reguladas, encauzadas, divididas, jerarquizadas. A esta división y jerarquización Rancière le dará el nombre de *policía* (más en el sentido del inglés *policy*, que en el que usamos en castellano cuando hablamos de "policía"), es decir, todo el engranaje burocrático y administrativo que busca evitar el desacuerdo y el conflicto instalando una "falsa" —porque hecha del temor al castigo— normalidad. Lo que rompe esta normalidad y este ordenamiento policial es justamente la política, y ella —como hemos dicho— se funda en la igualdad de acceso al tejido sensible y en la capacidad humana de poder transformarlo cuando es necesario. Por ejemplo, en su célebre *El maestro ignorante. Cinco ensayos sobre la emancipación intelectual* (1987) nos muestra el método que utilizó el educador francés Joseph Jacotot como un método de emancipación justamente en el sentido en que es capaz de desarmar los modos policiales en los que se regulaba —y en gran medida se sigue regulando, de allí la enorme actualidad de ese libro— la relación entre educadores y estudiantes.

No es extraño, entonces, que la amplia obra de un autor tan productivo como Jacques Rancière esté atravesada de punta a cabo por sus reflexiones en torno al arte, la literatura, el teatro, la danza y el cine (sin olvidar las prácticas más contemporáneas del arte, como el video, la instalación, la *performance*). De hecho, Jacques Rancière es una referencia ineludible para todos aquellos que quieran comprender los complejos devenires de las artes en las últimas décadas, y es un invitado habitual a escribir en catálogos de exposiciones y a participar como crítico en bienales de arte y festivales de cine. Pero el arte para Rancière no forma parte de las divisiones tradicionales de la filosofía (ética, metafísica, estética, ontología, etc.), pues en toda su obra él busca destituir cualquier tipo de "policía" filosófica reemplazándola por una verdadera "política" de la filosofía. El arte para Rancière se constituye en un modo privilegiado del ejercicio político fundamental: la transformación del "reparto de lo sensible", es decir, el tratamiento de los materiales sensibles que, en última instancia, permitirán que la realidad misma en la que nos movemos se transforme. Así, por ejemplo, tal como nos explicó ayer en la presentación del film de Béla Tarr, el cineasta es capaz de transmitir "el peso con el que los personajes pesan en el tejido sensible", cómo los movimientos

de los vencedores son distintos a los de los vencidos, cómo su acceso al habla, a los gestos, es distinto, pues está mediado por las jerarquizaciones de la policía, y por ende la política debe ingresar allí para transformar —por medio del conflicto y del desacuerdo— dichos accesos. Para Rancière estas rupturas lo son ante todo del orden temporal de la sucesión; la emancipación consistiría, sobre todo, en resistir ante el tiempo homogéneo que se nos impone desde los dominadores hacia los dominados; por ejemplo, hoy en día, en las universidades, el tiempo de la productividad, de la burocracia que nos agobia y nos impide pensar "contemplativamente", sin índices, sin control, libremente; el tiempo del consumo, que obliga a "planificar" siempre nuestras existencias. Contra ello —contra los tiempos oscuros que se anuncian desde hoy mismo en atención a los sucesos recientes en EEUU— el arte, el pensamiento, la literatura, la política en definitiva, pueden todavía constituir un tiempo de los "no vencidos", un tiempo de la "resistencia". No es poco lo que usted, Jacques Rancière, nos ha enseñado, pues se trata de asuntos que pueden cambiar la vida de las personas, como de hecho a muchos de nosotros nos la han cambiado sus libros, y vayan hoy por todo esto —aquí, en una universidad pública de Valparaíso— nuestros infinitos agradecimientos.



ENTREVISTA

GONZALO ROJAS

"Que los que saben sepan lo que pueden saber
y los que estén dormidos sigan durmiendo"*

*Naín Nómez***

* Los agradecimientos del entrevistador a Jacmel Cuevas y Carmen Avendaño por el arduo trabajo de transcripción de la presente conversación con Gonzalo Rojas. Una versión abreviada apareció en la página WEB de la SECH.

** Poeta y crítico literario.

En septiembre de 2009, dos años antes de su muerte, el poeta Gonzalo Rojas (1917-2011) conversó con el crítico y poeta Naín Nómez en su casa de Chillán. Lo que sigue es parte importante de ese diálogo, interrumpido por la lectura de poemas inéditos, y entrecortado por una deficiente grabación. Fue probablemente la última "entrevista" que dio el Premio Nacional.

Nómez *¿Cómo ve usted su propia poesía, en el tiempo? ¿La ve como un desarrollo, como algo que se repite?*

Rojas La veo como un desarrollo, pero un desarrollo bastante estático, continuo más bien; es irremediable. Me aburre leer a veces.

Nómez *[A mi juicio] hay un intento que tiene que ver con la memoria, con hacer un recuento poético, algo que uno solo puede hacer cuando tiene ciertos años. Es un poco la reiteración de ciertas técnicas "rojianas", pero que van cambiando en términos temáticos [...] hay un cierto ritornello...*

Rojas ¿No habrá habido algo de eso antes? Recuerdo unas líneas que debo haber escrito a los 23 años: que los que saben sepan lo que puedan saber/ y los que estén dormidos sigan aún durmiendo. ¿No es ese un pensamiento del Gonzalo del mismo 2009?

Nómez *El tema de escribir un poema muy corto, un aforismo, un refrán, es que uno puede terminar en el juego parriano...*

Rojas Aquí no hay parrismo. Nunca lo hubo. Pienso que no. Y no hay contienda. Me encanta que esté tan vivo. Dicen que está haciendo hasta películas [Nicanor Parra].

Nómez *Esa poesía larga hace ciertos quiebres [se refiere a un poema nuevo que recita Rojas].*

Hablando sobre una poesía vuelta hacia lo narrativa, Rojas aborda su poema, "Sábete Sancho": "Nada entonces de perfume de mujer, el único perfume primordial es el clítoris sagrado que parpadea y gotea", *y a propósito del fragmento comenta*: —Aquí ya entra el tipo que tú conoces... *y explica el origen de la frase* "saquen de una vez al muerto": —Esta es una frase que la oí en Rusia, Alguien me dijo: "saquen de una vez al muerto". Quería decir que estaban velando demasiado largo al muerto.

Rojas habla acerca del origen de la expresión "empréstame a tu hermana": Cuando yo estaba chico, como tenía unas hermanitas buenas mozas, los cabros me decían, 'Oye, empréstame a tu hermana'. "Como dicho es muy bonito, pero mira a dónde va a parar": Empréstame a tu hermana: "Y ya pasando entonces de la quimera a la era, empréstame a tu hermana, ¡viva nuestra Suraméricarokhianamente hablando!" Esto lo escribí en Cachahua, en febrero. Yo me estoy releyendo a mis maestros. Adoro la poesía griega, romana. Y De Rokha, nuestro Pablo, tan furibundamente ajeno y tan de la novelería literatosa, de las llamadas vanguardias, él fue un buen lector —hasta donde pudo leer y hasta donde quiso leer— de los griegos, de los romanos. Ahora, eso se nos da no porque tengamos genio, sino porque en esos días prevalece —en los cajones literarios de esos días— el modernismo. Y el modernismo tiene unos gustos distintos. Ese modernismo [latinoamericano] está todavía demasiado amarradito al simbolismo, sin llegar muy lejos en el trato con Mallarmé ni con Rimbaud mismo. Ellos están a la pretina de eso y de los románticos. Si quisiéramos situar un plazo: el año de la Primera Guerra Mundial. El 17, mi año de nacer: lo paren a uno en ese minuto, [y] al nacer ya estoy olfateando las guerras que vienen. La Segunda, que viene a estallar el 39, y la otra, la temible y adorable, que se llama la Guerra Civil Española, que es una guerra laboratorio y una guerra fuente, no solo en lo político, sino, muy singularmente también, en la ciencia y en las artes.

Nómez *¿Hay una simultaneidad entre su deseo de leer y su deseo de escribir?*

Rojas Yo estaba en un internado, en un colegio conciliar. La gracia fue siempre en mí dos cabezas, dos ánimas. Porque en ese colegio conciliar, los estudiantes eran pitucos, y los otros éramos los del pobrerío, y ahí había bibliotecas. Ahí me puse a leer a los clásicos. Mi madre me venía a ver una vez al mes. Entonces no escribía. Me harté de tal manera de la disciplina, de la picantería mental, eso de conformarse, de agacharse, prosternarse, *animales apaleados*. Era tanto lo cívico, lo normativo, tontamente... Y está volviendo eso. Nunca se fue. El militarismo se escandalizó y se ahondó en esa podredumbre.

Nómez *¿Cuáles son los primeros poemas?*

Rojas En castellano antiguo se dice estaba "pergeñando papeles" y escribía por el influjo de un fraile, lo echaron de fraile. Un alemán, Guillermo Jünemann[1]. Nació letrado. Sabía griego, había traducido la *Iliada*. Y este injerto alemán-español operó en mi alma inmensamente. Yo lo veía pensar, libremente, pensar, como a tropezones, y me indujo a que leyera. Empecé a hacer poemas medio griegos, medio a la griega, porque las traducciones de él eran portentosas.

Nómez *¿Cuál era su idea de la poesía en ese tiempo, era algo que había que elaborar o surgía por cosas que uno tenía adentro?*

Rojas A mí se me dio la ritmicidad, pero no la ritmicidad del verso de sílabas trocaicas, yámbicas, dactílicas, sino el ritmo respiratorio. Coincidió con algo que me dieron los dioses: mi tartamudez y mis dificultades respiratorias. Yo he sido siempre un animal de difícil respiración. He tenido asma. Ese sacrificio, eso, me indujo a escribir.

Nómez *¿Cómo superó la tartamudez?*

Rojas Como estaba en ese internado medio espartano, medio duro que era, nos hacían leer. No había ni radio ni nada de lo que hoy opera. El silencio. Escuchar y oír. Estos tipos inventaron una fórmula que era bonita: leer novelas. Cuando uno estaba comiendo, uno de los muchachones se ponía en pie —encima de una banca sería— y ahí, leía su Julio Verne, distintos libros. Pero, a la hora de leer, cuando me tocaba a mí la lectura, era el sacrificio; mutilatorio, casi. Se reían todos mis compañeros. ¡Se divertían a costa mía de una manera tan cruel! Feroz. Yo descubrí un procedimiento, un mecanismo: se puede leer los vocablos que empiezan con p, con k, con t—que son de difícil prosodia—, se pueden leer sustituyendo una palabra por otra. Esta sustitución, operó de tal manera que desató en mí el portento imaginativo verbal.

Nómez *A partir de eso, ¿por qué no siguió estudiando? ¿No quiso terminar Derecho...?*

1 Guillermo Junneman, sacerdote llegado a Chile a los 8 años, autor de una traducción de la Biblia, la primera traducción al castellano de la septuaguinta.

Rojas Me harté. Verás que soy un inconcluso, y mi palabra poética es inconclusa. ¿Por qué nunca he hecho un libro concluso, totalizado, entero, que pueda darle paso a otro que venga? ¿Y por qué ir montando en un libro cosas que venían antes en otros libros? [...]Creo en la dispersión. Disperso fue nada menos que Nietzsche. ¿Tú crees que no fue disperso, en buena medida, Heráclito? Fragmentoso. Yo soy fragmentario y disperso.

Nómez *Probablemente esa dispersión viene de la antirracionalidad, de romper la estructura racional.*

Rojas ¡Qué bonito lo que estás diciendo! Exactamente. Me reía de lo lindo cuando, después de obtener todos los premios [escolares], me daban todos los premios en la escuela. Porque yo no tenía inteligencia, yo era memorioso.

Nómez *Hay un tema con la libertad en lo inconcluso...*

Rojas: ¿Te molesta si lo relaciono con algo que tengo que leer? En la Sebastiana —qué horror— voy a tener que leer. Auto entrevista o algo así: Subamos el tono y aprendamos de Hölderlin... [Lectura de un poema]. Ando en la cuarta edad y me divierte la cosa, pero no como para caer en la liviandad. Leeré dos o tres papeles, más bien oscuros, si es que hay oscuro en poesía. Oigan entonces lo que quieran, o lo que puedan.

A propósito del texto "Fondo de ojo", Rojas, cuyo ojo derecho ha dejado de ver, cuenta una "circunstancia oftalmológica singular":

Rojas Estoy montado en el sillón clásico para que me revisen los ojos, y un médico inteligente, certero, valioso, joven, despierto, llega y me dice:— Don Gonzalo, yo lo he leído a usted y qué bueno lo que hace. Pero en cuanto al ojo derecho, nada, pues. ¿Ve usted un canastito acá abajo? Lo podemos tirar.— ¡Qué bonito! Me encantó el tipo, tan sereno. ¿Y en cuanto al izquierdo?, le pregunté. —Todo, lo ve todo. Otra cosa, Don Gonzalo— me dijo el médico—: Duerma. Duerma bien y duerma largo. Porque, sabía usted, cuando uno duerme ve con los dos ojos.

Rojas Escribo poco y mal y estoy hasta la tusa de tanto premio: el Cervantes, el Reina, el Octavio Paz, el José Hernández, uno de Iquique, el de mi liceo, el municipal de Concepción, uno de Valparaíso, uno en Berlín, cuando mi beca el 88, ese otro que se llama Nacional, el Altazor, más los incontables reconocimientos académicos, las versiones de mis textos al francés, al italiano, al bengalí... pero el premio que más me gusta, por insolentes y ordinarios, cuando me vistieron de estatua en el ventarrón. Fui y me hicieron una estatua de fierro y de cemento, fea la estatua. El ventarrón se llama Lebu, puerto mayor, carbón grisú. Poco y mal según ya dije. Del renombre, mi padre me dio el nombre y me pasó por el civil, por el civil de los nacidos, como dijo Quevedo. Todo se llama Lebu en mí. Mi nariz de respirar —este prodigio que es el respiro—, mi seso cada día más escaso, mi tobillo derecho tormentoso. La tormenta que soy, el tartamudo que no tiene arreglo.

[La conversación deriva hacia algunos poetas y el primero que se menciona es Nicanor Parra, por razones obvias].

Rojas El primer poema que sobresale es "Soliloquio del individuo". Ese poema y "El hombre imaginario", salvo una línea, son una belleza. La diferencia entre Parra y yo —que soy un abusador, un abusivo, en este juicio extremo— es que él ha escrito dos poesías de oro y yo como 12, como 10.

Nómez *Una pregunta que me interesa es la relación con las vanguardias o la relación con la tradición modernista. ¿Darío todavía a usted le interesa?*

Rojas Me suena, aunque se enoje el mundo. Darío no hizo dos poemas, hizo ocho, y es grande. Y con eso basta.

Nómez *¿Y los vanguardistas?*

Rojas Vicente está bien en unos dos poemas.

Nómez *Pero en términos de traspaso, de recibir elementos de las vanguardias: Neruda, Vallejo, Huidobro.*

Rojas ¿Qué aprendí yo? De Neruda, se me dio la marca rítmica, que él, a su vez, la aprendió de Baudelaire y de Whitman. De Vallejo se me dio la perplejidad, no estar seguro de nada. Eso es una belleza. Y no solo es belleza de la física. Es el principio de incertidumbre, un tesoro. Con Vallejo se me dio un mundo, a mí. Vallejo, Huidobro, Neruda, De Rokha. Huidobro no tanto, pero algo.

Nómez *Está la relación con el surrealismo, la relación con esta volada, porque algo hay del aire también en su poesía...*

Rojas Él le dijo esa vez a Teófilo, cuando le fueron a contar que me iba para la cordillera: "Déjenlo, ese loco necesita cumbre". Y la cumbre indica aire.

Nómez *¿Y con Octavio Paz?*

Rojas Se me da con Octavio Paz esa cosa medio tiesa que opera en él, de pensar pensamiento con rigor, no con gracia. A Huidobro tú le puedes decir lo que quieras, pero era un tipo con gracia. Se la dieron los dioses, la gracia. En la erótica yo soy más pariente de Darío. Qué bueno Darío, el indio chorotega.

Nómez *¿Con los españoles, hay alguna afinidad?*

Rojas Con los clásicos, sí. La mística, mucho. Quevedo, divino. *[Y en el siglo XX]* Lorca. Y de mis poetas del mundo ronco y loco, de este mismísimo siglo: Pound. A mí me gusta Pound. También Elliot. *[De la poesía española actual]* Estos cabros chicos de ahora, no. Esas revistas que sacan ellos. ¿Es tan grande Lihn? ¿Por qué repercute tanto en las narices mercuriales? ¿Era necesario? Huidobro era necesario.

Nómez *Yo creo que Lihn tiene una relación con ciertos jóvenes poetas librescos, intelectuales.*

Rojas De eso tenía a granel mi amigo Paz.

Nómez *Claro, Lihn es más narrativo. Pero también, en algunos textos de Lihn hay una angustia soterrada que produce un gancho con algunos poetas más jóvenes. Hay algunos poemas de Lihn que resisten.*

Rojas ¿Y Gonzalo, cómo lo hace, Millán?

Nómez *Tiene un ámbito propio, con la poesía visual.*

Rojas Loco genuino. Adorable ser humano. ¿Qué otra cosa hay? El niño eterno del ferrocarril de la estación de Lautaro. *[Jorge Teillier]* ¿Es bueno ese?

Nómez *Teillier, yo creo que es un poeta popular, llega al corazón, es casi como un cancionero, pero tiene una única vena.*

Rojas ¿No te latea ese tipo?

Nómez *Yo le encuentro algunos versos memorables, es de que respiramos y dejamos de respirar; me parece una síntesis de algo.*

Rojas ¿Cómo es la línea del respirar?

Nómez *Que lo único que existe, dice, es que respiramos y dejamos de respirar. Esto lo pone después de una imagen de batir los remos, una imagen de la infancia [Son dos poemas distintos: "Bajo el cielo nacido tras la lluvia" y "Despedida"].*

Rojas Eso es bonito también.

Nómez *A mí me parece que tiene una reminiscencia del origen, muy fuerte. Pero de repente es literal.*

Rojas ¿Qué otro poeta tenemos por ahí?

Nómez *Usted había tenido una relación más o menos de un año con La Mandrágora.*

Rojas La única gracia para mí de *La Mandrágora* es que, Teófilo —que no era necio, era loco, mala persona— me dijo un día: —Gonzalo, tenemos que repartirnos las lecturas. Tú eres un buen lector, y tienes tiempo y ganas, yo sé. ¿Por qué no te vas a la Biblioteca Nacional, léete todo el romanticismo que puedas. De los españoles no, porque esos no; franceses, alemanes. —Oye, ¡Una cantidad de románticos, de romanticismo, preciosísimo. Esa parte tiene que ver con mi diálogo con este hombre. ¿Por qué razón yo soy tan respetuoso, por ejemplo con Novalis? Porque me lo leí con cuidado. No sé a ti cómo se te da el Braulio...

Nómez *A mí es el que menos me gusta. Gómez Correa me gusta un poco más.*

Rojas Y de la hornada bonita, cuando Neruda era joven, Joaquín Cifuentes, el de "El adolescente sensual", es muy bueno. Este muchacho [Carlos Pezoa Véliz]... ¿saqueó o no saqueó a la Ada Negri, el de "Tarde en el hospital"? ¿Ese poema, se te da como genuino de él o de Ada Negri? No importa que él haya saqueado y le haya ganado. Es lindo ese texto.

Nómez *Yo creo que, a pesar que él tiene unos como balbuceos poéticos, son buenos poemas.*

Rojas Joaquín Cifuentes tiene esto: "yo cuando me despeñe, de dónde me iré a asir". Eso se lo manda en una carta a su amigo Pablo Neruda. Él estaba preso. Y Neruda le contesta con una frase dura y pesada —viste que los jueces lo estaban condenando poco menos que a muerte—: "pobres almas, estampillas de impuesto". ¡Qué ordinariez! Y el otro, tan lindo: "Yo cuando me despeñe, de dónde me iré a asir, hermano tengo miedo, líbrame de morir".

Nómez *¿Y estos poetas menos reconocidos de la vanguardia Gustavo Ossorio, Díaz-Casanueva, Rosamel?*

Rojas ¿Por qué Humbertito, que era tan encantador, tenía sin embargo esa especie de temeridad frente a la poesía? Decía conmigo: "Yo no la merezco a la poesía". Altanero frente a ella.

Nómez *Tenían esa cosa filosófica que los vetaba un poco. ¿Fue amigo de alguno de los poetas españoles? ¿Ha habido una relación más profunda con la poesía española? Que no es muy buena...*

Rojas Espantosa.

Nómez *Fuera de los del 27, que tuvieron alguna... [repercusión].*

Rojas Estimables fueron. Mi poeta mío del 27 escribió cine y se llamó Luis Buñuel. ¡Qué tesoro!

Nómez *Aunque de repente hizo unas películas muy malas. Vi una que se llamaba "El río y la muerte", que era espantosa... ¿Con los poetas de los '50 en Chile, cómo fue su relación? Armando Uribe, Efraín Barquero... El mismo Teiller, Enrique Lihn, Nicanor Parra.*

Rojas Armando, muy estimable cuando nace. El caso de Nicanor es muy singular. Los dos somos como extrapolados. Él empieza a escribir una cosa lorquiana, menor. Y yo empiezo a balbucear acá en Santiago.

Nómez *Yo creo que hay una transformación de las vanguardias, en el caso suyo. En cambio él intenta romper con eso y se va para otro lado.*

Rojas Hay una relación entre Parra y yo, quiéralo o no él, quiéralo o no yo. Se va a hablar, de que por ahí se anudan esas visiones; no muchas, pero se anudan.

Nómez *De alguna manera, todo el tronco de la poesía chilena posterior viene de ustedes.*

Rojas De nosotros. Barquero no me gusta, sin ser malo. Alfonso Alcalde, no.

Nómez *Alfonso Alcalde es un poco desigual, tiene el mismo problema de De Rokha.*

Rojas El tipo arrebatado y lanzado, disparado hasta los cielos es De Rokha, más delirante. Bello poeta. No te olvides nunca de ese poema mío: "Vino a su propia casa y los suyos no lo recibieron", que es una frase del evangelio.

Nómez *Lo tengo de epígrafe en mi poema que escribí sobre De Rokha.*

Nómez *¿Y Zurita?*

Rojas No lo desdeño; ahora, Zurita es un poeta tierno, desmesurado, mentirosillo, no importa nada. Yo lo quiero.

Nómez *¿Qué le parece Tomás Harris?*

Rojas Es un poeta estimable, en sus días se veía venir un poeta mayor. ¿Y ese que murió el otro día [Alfonso Calderón]?

Nómez *Es una poesía muy tradicional la de Alfonso. Yo creo que él hacía algo que no se valora mucho: la crónica, el ensayo, el diario.*

Rojas Lata, lata, lata. ¿Se sabría a su Quevedo en serio? Como me lo he sabido yo. A mi Santa Teresa, a mi Juan de Yépez, a Quevedo, yo los conocía, los sigo leyendo. Son fuentes de siempre.

Nómez *Yo fui uno de los que pensó que había mejores candidatos para el premio [Nacional]. No le encontraba mérito [como poeta].*

Rojas *[Jaime Huenún]* A ese lo quiero, quiere decir que lo respeto como poeta. Hay uno chiquito más joven, Huirimilla. Le oí unas lecturas muy bellas.

Nómez *Hay mujeres bastante buenas, incluso la esposa de Huenún, Maribel Mora, es bastante buena.*

Rojas Te iba a preguntar por un hombre que parece remoto, pero no se ha muerto: José Miguel Arteche, muy españolero.

Nómez *Es como Armando Rubio.*

Rojas ¿Son buenos los Rubio?

Nómez *El primero a mí me gustó. Hay un nieto de él que escribe de una manera muy clásica... ¿Usted siente que necesita seguir escribiendo?*

Rojas Claro. Pero no con una exigencia tal que vaya en sacrificio del encantamiento, el respiro. Ese encantamiento, que yo lo he vertido en la parte más bella, para mi gusto, que es lo amoroso, la fascinación del eros. Yo no sé si en poesía esa suerte de fascinación, aparece en otro caso singular, en Chile. Neruda sí, ya se sabe que fue un poeta del amor; en su día inicial, especialmente.

Nómez *Hay una cosa femenina en eso, en su vinculación con lo erótico. Tiene que ver con la escritura femenina, la relación entre lo erótico, lo sexual y el texto. Tiene que ver con esta escritura sin forma, fragmentaria, una escritura que no tiene comienzo ni fin, y que aparece mucho en las literaturas de las mujeres. Ahí hay una parte femenina suya que es muy fuerte, que, justamente, yo creo que es la que lo liga con este erotismo tan intenso.*

Rojas ¿Y cómo a la mujer, al sexo de mujer, al ojo de abajo de la mujer, le encanta tanto la poesía mía?

Nómez *Por eso mismo. Porque hay afinidad.*

Rojas Está bien pensado.

Nómez *Yo estoy elucubrando, pero tiene que ver con el hermafroditismo literario. Es como ponerse en el otro lugar, hablar desde los dos lados. Creo que hay mucho de eso en su poesía.*

Rojas He escrito alguna poesía así.

Nómez *En general la poesía masculina no entra mucho en esos lares. Creo que hay una parte suya que está como con un ojo bizco, funcionando para los dos lados. Eso es muy interesante, no lo puede hacer cualquiera.*

Rojas Claro. Hay un poema en que hablo de las putas que se velan entre ellas.

Nómez *Además su visualidad es muy táctil en los poemas; y eso también, a mi juicio, tiene que ver con que los sentidos que utiliza la poesía hecha por hombres, cambia. Cambia de lugar. Se transforma en otra cosa. Eso me parece extraordinario.*

Rojas Funciona como funciona, nomás. Ahora: no es una obsesión en mí, andar hablando en modos "a lo mujer".

Nómez *Yo creo que es algo que viene desde adentro, en absoluto creo que es algo que usted haga porque se le ocurrió que quiere hacerlo. Creo que es algo que viene desde el inconsciente. Y yo creo que está en muchos vanguardistas, también en los franceses: Baudelaire.*

Rojas El otro día me cautivó un libro de la loca Gala Eluard Dalí, que volvió loco a Dalí y dejó botado al Eluard. No era literatienta, vuelta hacia lo fémino, no. Pero, por ejemplo, un poeta que a los 22 años, al lado de afuera del Mercado —de Santiago de Chile— empieza a escribir en una libretita, después de haber visto a la puta que estaban velando allá arriba. En el segundo piso de un sanatorio de putas, donde había unas cabras re-bonitas y la dueña del negocio era puta con algún dinero, e hizo un lenocinio, una casa de putas bonitas. En una casa con una escalera dorada, pero no era oro. Era de mármol, pintarrajeada de oro pa'rriba. Y uno subía hasta la segunda planta, y se encontraba con el tesoro de muchachas bonitas. Eran muchachas hermosas que anclaban ahí por las platas de siempre. Subí y vi a mi niña, pregunté por ella, y la veo botada en el suelo, encima de unas alfombras más feas, que... la están velando. Las otras putas en el suelo, con sus rodillas de putas, la están velando, sobre esa criatura que está muerta. Entonces, claro, eso me tocó; fuerte el impacto. No bajé triste, bajé desamparado. No desamparado de ella, no. No es que yo

estuviera enamorado de la puta. Desamparado de mundo, desamparado de solo. Vuelvo a mi idea del hastío, del tipo asqueado. Hay una frase muy linda de Sartre por ahí: "del desamparo nace la libertad". Si tú llegas al cierre de ese texto *[se refiere al poema que escribió]*: "y te perdí y no pude nacer de ti otra vez" —le dije a la puta— "y ya no pude sino bajar, terriblemente solo, a buscar mi cabeza por el mundo". Frente a ese epifonema —idea tuya, que no es mala, es interesantísima— yo no veo al tipo que sea fémino, que tenga disposición fémina en la mente o en el pico. Nada. Esa es una postura de hombre.

Nómez *Por supuesto.*

Rojas Lo mismo que en mi poema a la chica... "por qué no te preñé como varón, aquella oscura noche de tormenta". Son posturas que, a mí por lo menos, me muestran un sujeto —como lo era— muy vuelto hacia la espermatogénesis.

Nómez *Tenemos las dos partes, y la otra aflora a través del inconsciente, sin que nos demos cuenta.*

Rojas Somos dos, no somos uno.

Nómez *La parte masculina es muy fuerte en la poesía suya, eso es indudable.*

Rojas ¿Pero que yo piense en latido fémino?

Nómez *Hay toda una parte inconsciente que funciona en el arte.*

Rojas ¿Y para qué amigo mío...?

Nómez *¿Cómo vive la poesía hoy día?*

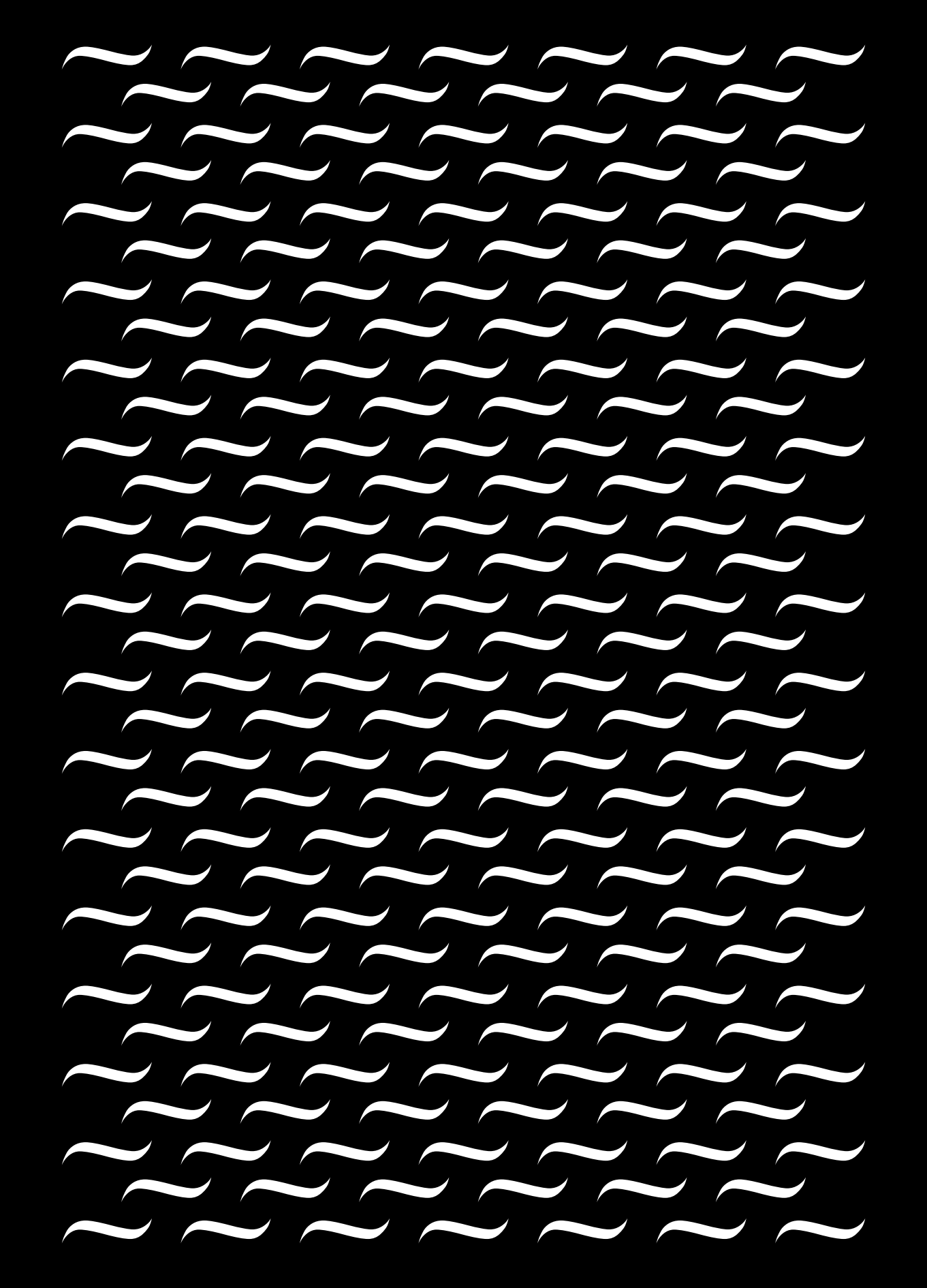
Rojas En el orden bien o mal o malísimo, anclado. Aparentemente anclado. Más errante que la Mistral. Movedizo siempre, de un lado pa' otro. A los 17, me voy pa' los nortes; yendo al Perú, anclé en Iquique. Viví un año. Ahí empecé a escribir. Me leí toda la biblioteca Cervantes, que estaba en la calle Vivar en Iquique. El año 34. El 35 vuelvo a Concepción, ahí termino el Liceo; y después, el 37, me marcho a Santiago de Chile a estudiar Derecho; y después me pasé al Pedagógico. Donde me harté y me fui con la María pa'l norte, y empecé a vivir de un modo hondo, pero ajeno. No desencantado de nada ni enojado con el mundo, eso no. Pero, con el sello del hastío, que es sagrado. El ani-

mal que no se ha asqueado de un hastío mayor, no entiende nada. El hartazgo. ¿De qué se harta el hombre? De nada. Hay un trabajo tan bonito de Heidegger, que toca el hastío como una de las fuentes de la condición humana misma, en un librito: *¿Qué es la metafísica?* Dice que hay dos piedras de origen del hombre. Uno se llama el hastío, y el otro... Yo era un tipo hastiado. Soy fiel a eso. He sustituido, claro. He relevado el hastío por el trabajo, en eso soy incesantemente un laborioso, uno que remira, que re oye. En cuanto al amor y a la demora, que son dos sellos muy permanentes en mí... Porque yo soy un demoroso. Uno que se demora, que no se apura, y eso lo muestran los libros míos. Eso persiste en mí.

Nómez *Eso está ligado al viaje, el viaje real y el viaje poético. Por ahí empieza también la idea de la poesía como viaje...*

Rojas Ese es un sello mío. De mi alma, de mi seso.

[La conversación terminó con la lectura de algunos poemas inéditos].



RESEÑAS

ARGUMENTACIÓN Y PROYECCIÓN DE MUNDO

Cristóbal Holzapfel
Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2015, 369 pp.

Ha sido publicado el año pasado el último libro del profesor Cristóbal Holzapfel, *Argumentación y proyección de mundo*, por la Editorial Universitaria.

Se trata de una obra en la que, como dice el autor desde el comienzo de la introducción, se quiere "explorar el nexo entre argumentación y proyección del mundo" (Holzapfel, 2015: 13); es decir, se busca ver de qué manera "proyectamos el mundo sobre la base de la argumentación o, mejor todavía, cómo proyectamos argumentativamente el mundo" (Holzapfel, *ibídem*).

Y dado que el mundo no es el cosmos, sino la realidad humana que se construye sobre él, podríamos decir que lo que se pretende en este libro es ver cómo se proyecta *nuestro* mundo; que es, sin duda, *mi* mundo, pero que es también el mundo de los otros, *nuestro* mundo, un mundo social. En ese mundo social nos hacemos (o nos hacen), principalmente a través del lenguaje. A través del lenguaje se hace nuestro mundo, se aprehende, se comparte, se transmite y se conserva; a través de la argumentación (como se dice en el título), y también (quizá sobre todo) a través de la conversación que es ajena, dice Holzapfel (2015: 131 ss.), a la disputa, es decir, a las victorias, las derrotas y al objetivo de decir la última palabra).

El libro del profesor Holzapfel trata de cuestiones variadas. Se habla allí de la obra *Retórica* (de 1976), que dirigió Geissner; del libro, más actual, de Valenzuela con el mismo título; del principio de razón suficiente de Leibniz (de la relación de la retórica con el estadio existencial —uno de los tres estadios del principio, junto con el ontológico y el epistemológico—, en el que, dice Holzapfel (2015: 57), se da el fundamento de nuestro hacer en libertad; de la relación de la retórica con la lógica (64 ss.); y con la formación de una comunidad democrática (77 ss.); y se habla sobre todo de la obra de Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación* (de 1958). En relación con esta obra, Holzapfel trata de los problemas que plantean la constitución del auditorio; de los lugares comunes (de cantidad, de cualidad, de orden, de lo existente, de la esencia, de la persona) (107 ss.); de las figuras (de elección, de presencia, de comunión) (113 ss.); de los argumentos en curso (149 ss.); de los argumentos de fondo (enlaces de sucesión y enlaces de coexistencia: entre persona y acto, entre persona y discurso, entre persona y grupo, entre esencia y acto, enlace simbólico, jerarquía en cadena, argumentos de grado y orden; cfr. 211 ss.); o de los argumentos basados en el ejemplo, en la ilustración y en el modelo (335 ss.).

En todo caso, la cuestión importante no es ver cómo el autor trata de tales o cuales figuras, lugares comunes o argumentos. Si la retórica fuera eso y solo eso, estaríamos ofreciendo un arte vacuo, que consistiría en un conjunto de fórmulas o técnicas más o menos ingeniosas, vacías de contenido y de fundamento. Pero la retórica no es (o no es solo ni fundamentalmente) eso. Por eso me parece que es más importante preguntarse por qué un filósofo como Holzapfel decide rescatar una obra de hace casi sesenta años. Y la respuesta no es, por supuesto, que lo haga para recordarnos una lista de fórmulas.

Si hiciéramos un examen breve de la historia de la retórica podríamos percatarnos de que sus periodos de florecimiento han sido aquellas épocas en las cuales la verdad se ha concebido como el fruto de la construcción humana y no como algo único, objetivo o evidente por sí; épocas como la de los sofistas o la de los humanistas, en las que la retórica recupera su importancia, se reafirma, surge (o resurge) y se instala en el hacer filosófico. Dada la limitación de espacio, permítasenos hablar de *los* sofistas y de *los* humanistas en términos generales prescindiendo de las necesarias matizaciones. En el caso de los sofistas hay que recordar que, con independencia de lo que defendieran (que fue variado), lo cierto es que sus reflexiones, que se enmarcaban en el campo de la filosofía política, tenían un objetivo práctico: de lo que se trataba era de hacer, esto es, de participar en la construcción política de la ciudad, ofreciendo opiniones razonables, puntos de vista plausibles, planteamientos útiles, que generasen una adhesión suficiente entre los destinatarios. Y la retórica aparece entonces como el instrumento eficaz, porque se trata de construir un mundo (o de proyectar un mundo, como diría Holzapfel), el mundo humano, en comunión y en comunicación con otros, dado que las cosas no vienen dadas o impuestas por ninguna autoridad. Y en el caso de los humanistas del Renacimiento vemos igualmente que el resurgir de la retórica (que se propugna en todas las disciplinas, en la historia, en la ética, en la religión y en la política) tiene que ver con la necesidad de dotarse de una herramienta eficaz para la vida y particularmente para la vida política, que exige dialogar con otros y convencerlos. También ahora la retórica tiene valor en tanto instrumento práctico que se precisa para encontrar el lugar que uno cree merecer, para alcanzar el poder y la fama a la que se aspira o para acotar el espacio propio en el mundo. El nuevo ser humano, la nueva sociedad, el nuevo mundo se va construyendo con palabras que devienen hechos.

¿Por qué (o para qué), entonces, la retórica hoy? Creo que la respuesta puede venir sugerida por los sofistas y los humanistas. En ambos periodos se presenta el arte de la palabra, la retórica, como el instrumento pertinente para construir una realidad nueva; una realidad que no se descubre sin más, que no viene impuesta por la divinidad o por la autoridad indiscutible, sino que debe hacerse con otros.

Es posible que los periodos de crisis, de cambios, como son el de los sofistas o el de los humanistas, fomenten la necesidad de algo nuevo y el anhelo de construirlo; pero es muy posible también que las cosas sucedan al revés y que ese anhelo por algo nuevo propicie la crisis y sea la causa del cambio. Si esto fuera así, bien podríamos pensar que el profesor Holzapfel hace esta defensa de la retórica, de la argumentación, porque nos está invitando precisamente a constituirnos en motores de un cambio; es decir, porque siente la necesidad de que produzca algo nuevo (y de que se produzca en común y a través de la palabra). Me parece que en el libro aparecen estas ideas cuando Holzapfel nos habla de la función de la retórica como argumentación, y no tanto como persuasión. Cuando la retórica se

dirige a la persuasión, cuando su meta es simplemente convencer, se ve achatada y apegada a lo que hay, a lo común (que es lo que más convence porque es lo conocido). Y entonces difícilmente puede ser motor para el cambio. Pero en sentido contrario, cuando es argumentación y no mera persuasión, se aleja "del sol que más calienta", dice Holzapfel, y pone el acento en la construcción del auditorio y en el objetivo de lograr acuerdos que tengan como base "la reciprocidad y el mutuo reconocimiento de interlocutores que se validan entre sí" (Holzapfel, 2015: 101). Y es entonces cuando puede tener una función en el desarrollo de la democracia; cuando puede constituirse en un motor para el cambio; cuando puede ser no solo el producto de una crisis, sino también una de sus causas; cuando —sostiene el autor— "también tiene en sus manos la posibilidad de enfrentar esos códigos [los códigos de la cotidianidad], pues la argumentación da lugar a la posibilidad de la contraargumentación, y junto con ello del diálogo y la comunicación" (Holzapfel, 2015: 102-103). Así pues, si tiene sentido hablar hoy de retórica, como hace Holzapfel, lo tiene, primero, porque es el medio para realizar esa proyección de mundo; y, segundo, porque tal vez este sea un buen momento para proponer una proyección de un mundo diferente; una proyección para la que necesitamos contar con un auditorio nutrido para cambiar y, en definitiva, abatir lo que hay y lo que no nos gusta.

Se ha dicho que la propuesta de Perelman es un intento por rehabilitar la retórica dentro de la filosofía; un intento por construir una filosofía permanentemente abierta al debate, al replanteamiento de sus verdades, de sus fundamentos. Ciertamente su campo de acción está en la filosofía, pero también más allá. El propio Perelman, al tratar del ámbito de desarrollo de la nueva retórica que él propone, menciona no solo a los filósofos, sino también a los publicistas, a los políticos, a los abogados, a los jueces, y en términos generales, a las ciencias humanas. Y podemos preguntarnos ¿qué es *nuestro mundo* sino precisamente todo esto?, ¿qué es sino el resultado de los debates que se tercian en este terreno acerca de cómo queremos vivir? Si esto es así, no es necesario decir mucho más para destacar la importante función que le cabe a la argumentación y a la retórica: nada menos que la de formar la base sobre la que se construye el mundo. El libro del profesor Holzapfel ofrece un excelente material para esta reflexión.

Íñigo Álvarez Gálvez

MANUEL ASTICA

El revolucionario utópico
Biografía politico-intelectual

Marcelo Alvarado Meléndez
Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago de Chile, 2015, 296 pp.

El nombre de Manuel Astica ha pasado a la historia social de Chile por haber sido el principal dirigente de la sublevación de la Armada en septiembre de 1931. Después de eso, parecería ser uno de los tantos nombres que se pierden en los meandros de la historia o, a lo sumo, un nombre más junto a otros nombres. Sin embargo, el nombre de Manuel Astica resuena a lo largo de la historia de gran parte del siglo XX a título propio, y en diversos escenarios. Es lo que nos muestra Marcelo Alvarado en su *Manuel Astica. El revolucionario utópico. Biografía político-intelectual*, fruto de una rigurosa investigación que destaca por la diversidad de fuentes utilizadas y por la prolijidad en el tratamiento de la información recolectada.

El volumen a través de sus nueve capítulos nos presenta un personaje multifacético que une a su talento literario una gran sensibilidad social que se expresa en una actividad política y social comprometida con la causa de los más desfavorecidos. Distintos momentos de la vida de Astica son tratados minuciosamente por Alvarado: la formación familiar y el paso por la enseñanza católica, el precoz literato, el militante del naciente socialcristianismo, el dirigente de una sublevación en la Armada, el condenado a muerte que no se doblega manteniendo en alto su dignidad, el autor de la primera novela utópica que se escribe en Chile, el intelectual orgánico del Frente Popular, el periodista, el militante comprometido con la Unidad Popular, el opositor a la dictadura militar, el animador cultural que libra un combate cotidiano por mantener espacios de autonomía cultural en Valparaíso, el crepúsculo de un utopista. Todo ello constituye un rotundo mentís a la imagen de "simple cabo despensero" que proyectara de Astica el entonces Almirante Schroeder desde su orgullo herido, al ver cuestionado por ese "hombre de abajo" el sistema de poder oligárquico y autoritario.

A lo largo de estos diversos aspectos de la vida y obra de Astica relatados acuciosamente por Alvarado, aparece la figura de un utopista que, como los auténticos cultores del género, es al mismo tiempo crítico de la sociedad e impulsor de un proyecto de reconstrucción social y cultural basado en una auténtica comunidad de hombres y mujeres libres e iguales, en una sociedad sin explotación y sin dominación, proyecto que se expresa claramente en su novela *Thimor*.

Entre los hitos que marcan la trayectoria de vida de Astica y señalados por Alvarado valdría la pena detenerse en algunos de ellos que esclarecen más de un rasgo de lo que fuera Chile en el siglo XX, así como plantean también más de una interrogante sobre cuestiones políticas o culturales.

Alvarado señala, justamente, que Astica, como la inmensa mayoría de los nacidos en la primera mitad del siglo XX, tiene una formación católica desde su primera infancia. Es en una escuela como el Patronato Santa Filomena donde conoce a más de uno de los personajes que jugarán un rol importante en las luchas del catolicismo por mantener su hegemonía en la organización de la sociedad civil. De ahí probablemente nace su temprana adhesión a la naciente corriente socialcris-

tiana inspirada en la Encíclica *Rerum Novarum*, junto a personajes que jugarán un papel relevante en el desarrollo de esta corriente, como Fernando Vives, Guillermo Viviani, Carlos Vergara, Alberto Hurtado, entre otros. Como periodista y como organizador de asociaciones cristianas, Astica despliega con todo el vigor de su juventud una actividad incansable, teniendo siempre como norte la realización del ideario del cristianismo social, sin descuidar al mismo tiempo la defensa de los intereses de la Iglesia Católica. En los conflictos que atraviesan la estructura eclesiástica en los años 20, Astica se sitúa al lado de los seguidores de Cristo Obrero, figura que le permite condenar ciertas formas del capitalismo, como lo muestra documentadamente Alvarado. En el discurso de Astica parece estar presente el cristianismo social de Wilhelm Ketteler (1811-1877), obispo de Maguncia, quien condenaba como atea la defensa absoluta de la propiedad, promoviendo el asociacionismo obrero y la necesidad de establecer una paz duradera entre empresario y trabajador. Probablemente haya influido en el pensamiento del joven Astica la idea de Ketteler de la representación orgánica, en cuanto esta pone de manifiesto la mutua dependencia de los diferentes elementos que constituirían la sociedad como un todo.

Su catolicismo le acompaña a lo largo de toda su vida. Cuando en los años 30, Astica adhiere a las filas del Partido Comunista chileno, partido declaradamente ateo, no abdica de sus concepciones cristianas, las que parecen armonizar adecuadamente con las concepciones ideológicas de ese partido. Alvarado ve en esta conjunción,

> [...] una síntesis teórica y práctica de los proyectos emancipatorios del cristianismo y del socialismo, que se refleja en su aspiración por la justicia y la igualdad social, la lucha por los derechos de los trabajadores y el reconocimiento incondicional de la dignidad de la persona humana.

Como señala Alvarado, la reivindicación de "lo social" —motivo que también se encuentra, entre otros, en Clotario Blest— va acompañada por la crítica al parlamentarismo y a la política representativa. Es a partir de esa reivindicación de lo social como contrapuesto a lo político, que se plantea la autonomización del primero, sobre todo considerando que la política realmente existente es corrupta, ilegítima, desacreditada, y a la cual no se le tiene ninguna confianza. Se desprende de la presentación de Alvarado que esta crítica a la política y su reverso, la reivindicación de lo social, no debiera significar para Astica despolitización o neutralización del conflicto social, sino que, por el contrario, la reafirmación de una política basada en las Encíclicas.

Esta reafirmación de lo social presupone la idea de que este constituye un espacio relativamente homogéneo y armónico, terreno en el que pueden colaborar capital y trabajo. De aquí el apoyo que Astica presta en los años 20 al sindicalismo blanco (ni "rojo" —anarquista, comunista o socialista—, ni "amarillo" o apatronado). Distinta será la posición que asumirá Astica en los años 30, cuando ya militante del Partido Comunista, devenga partidario de un sindicalismo unitario y de clase. A la lectura del texto de Alvarado cabe preguntarse por las razones del paso de Astica desde el sindicalismo blanco y desde la democracia cristiana al comunismo chileno.

La respuesta puede encontrarse en el mismo texto, a partir de la descripción de la situación que vive Chile desde la *Gran Crisis* económica mundial de 1929 y que obliga a todos los actores a reposicionarse en el nuevo escenario social y político, dándose un conjunto de situaciones que configurarán el nuevo panorama político y social de las cuatro décadas siguientes.

Es en este contexto de crisis que Alvarado nos presenta una nueva figura de Astica: la del dirigente de la sublevación de la Marina en septiembre de 1931, acontecimiento mayor que marcará la vida de su biografiado. Este episodio será atribuido por los medios de prensa, así como por el Gobierno y la derecha de la época, a la política del PC chileno, posición que será retomada por más de un historiador de esa tendencia. Incluso el ingreso de Astica a la Marina es señalado como una acción premeditada por parte de esa organización para introducir un elemento de sus filas con el propósito de provocar los acontecimientos ya conocidos. Alvarado, además de proporcionar nuevos antecedentes sobre la insurrección, muestra con lujo de detalles lo infundado de tales imputaciones.

Sofocada la sublevación, Astica es condenado a muerte, pasando varios meses en prisión antes de ser amnistiado, al igual que los otros sublevados, por la República Socialista del 4 de junio. Durante su estadía en la cárcel, Astica escribe su novela *Thimor*, la primera utopía escrita en Chile, género que no tenía antecedentes en nuestro país. Alvarado analiza en profundidad el contenido de esta obra, análisis que permite apreciar la faceta utópica de Astica. El igualitarismo que Astica predica en los años 20 encuentra una expresión concreta en la isla utópica, en que la igualdad alcanza incluso a las relaciones entre hombres y mujeres, las que pueden ocupar también puestos de gobierno, lo que suena bastante avanzado en un momento en que las mujeres ni siquiera tenían derecho a voto. *Thimor* encuentra una favorable acogida, sobre todo en los medios de izquierda y, más particularmente, en los grupos socialistas, los que en su inmensa mayoría se declaraban partidarios del "socialismo científico". Cabe preguntarse, entonces, por la relación de este último con la utopía socialista, sobre todo cuando el "socialismo científico" rechaza todo tipo de propuestas utópicas, por considerar, como asegurara Engels, que estas "teorías no hacen más que reflejar el estado incipiente de la producción capitalista".

Alvarado dedica una parte no menor de este capítulo a la concepción que tiene Astica del *socialismo funcional*, corriente de pensamiento político no tratada —hasta donde sabemos— por los estudiosos de las ideas políticas en Chile, y lo hace rescatando fuentes de primera mano. Abre así las puertas para una investigación más profunda sobre las diferentes ideologías de corte socialista que surgen en los años de la *Gran Crisis*. Alvarado destaca, asimismo, el apoyo de Astica a la idea de "Asamblea Constituyente", tema hoy de gran actualidad en los momentos en que se discute públicamente una propuesta de nuevo proceso constituyente. Astica, partidario del *Estado funcional* como manifestara en *Thimor*, es partidario de una "Asamblea Constituyente" sobre base funcional, como fuera expresado en el "Programa de los Treinta Puntos" y que sirviera de base a la Junta de Gobierno Revolucionaria del 4 de junio de 1932.

Esta imagen de Astica como intelectual utópico encuentra su complemento con la otra faz de este como poeta, ensayista y periodista, en fin, como hombre de letras. El autor destaca aquí la idea que tiene Astica de la literatura, considerando las ricas polémicas literarias de los años 30, idea que desarrolla con bastante pulcritud y considerando sus diferentes facetas. Señala, en primer lugar, que Manuel Astica toma partido muy tempranamente en las polémicas literarias de la época: su partido es el movimiento *imaginista*, movimiento que surge en Chile entre la Generación del 20 y la del 38 poniendo el acento en una narrativa fantástica y en aventuras de ultramar, como *Thimor*. Añade el investigador que los principales representantes de este movimiento son Salvador Reyes, Luis Enrique Délano y Manuel Astica, nombres a los que cabría agregar los de Hernán del Solar y de Manuel Eduardo Hübner, quien fuera, además, diputado socialista (1937-1941). Al contrario del naturalismo o del realismo criollista, "empalagoso y pesado" como diría Luis Enrique Délano, el *imaginismo* habla de creación literaria y no de mera reproducción o de reflejo de la realidad; creación basada en la invención, en la potencia subjetiva del artista —con lo que se reivindica la libertad de este— y, como en el caso de Astica, en la capacidad del artista para alejarse de una realidad chata y, más aún, proceder a su crítica. Para el *imaginismo*, como diría uno de sus propulsores, se trata de "quitarle a la literatura, el cuello duro, el bastón y las polainas". Es en este contexto que Astica puede afirmar que la poesía es revolucionaria.

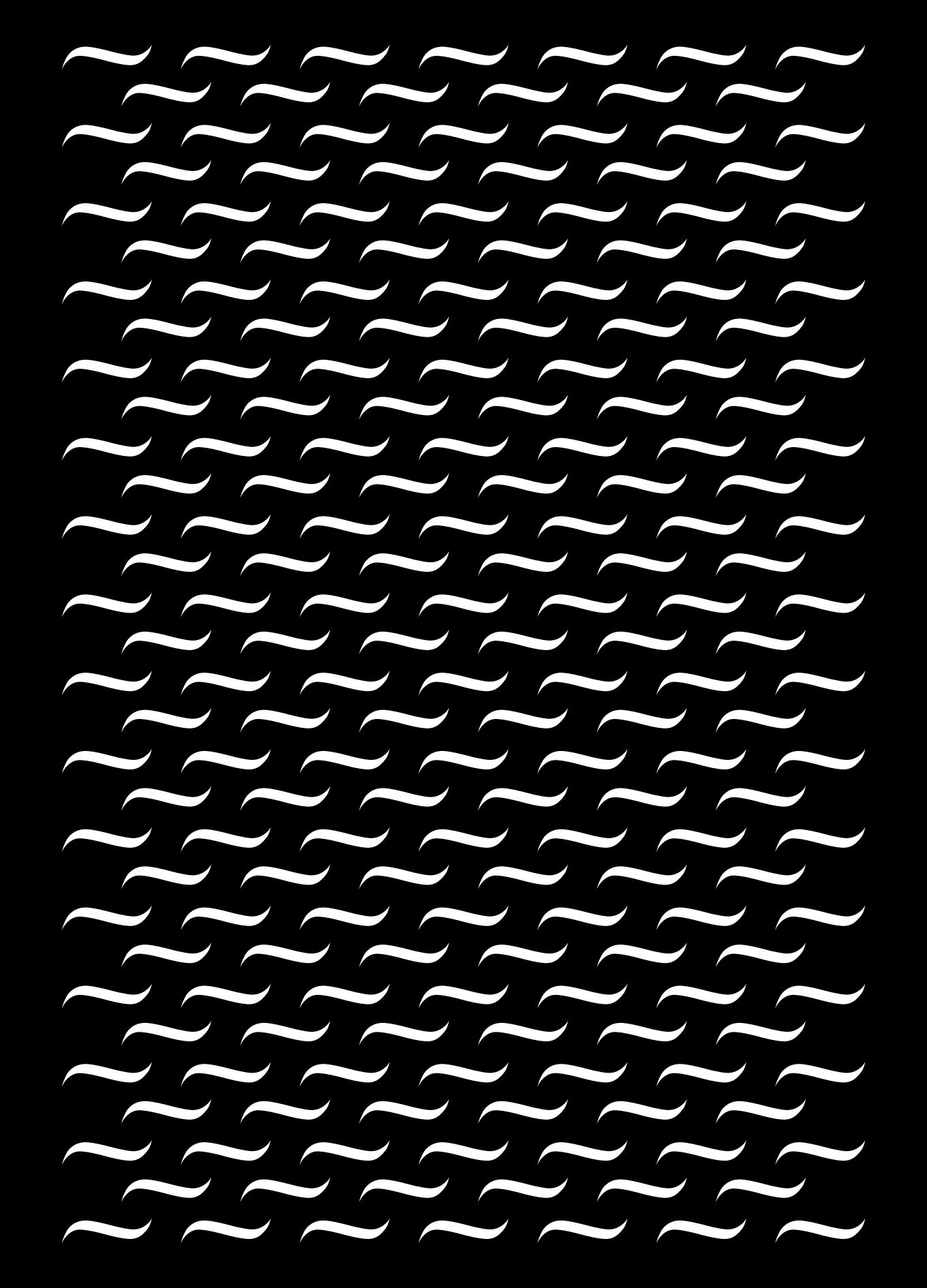
Como subraya Alvarado, ese grupo literario crea la revista *Letras* en 1928, la que constituirá el medio de expresión del movimiento. Más tarde, con medios casi artesanales, crea la editorial del mismo nombre, la que publicará la edición príncipe de *Thimor*. El biógrafo cita a Astica cuando este señala su vinculación con el movimiento *imaginista*, un texto donde, al mismo tiempo, se trasluce la impronta personal del biografiado:

> [...] cuando escribí mi primera novela *Thimor*, lo confieso, aunque esto carece de importancia, pretendí infiltrarle un sentido social que la hizo ser atacada por unos y defendida por otros. Si traté de incorporar a la novela el imaginismo, junto con eso, y dentro de la escuela imaginista de la obra, delineaba a grandes rasgos todo un conjunto doctrinario por mí sentido y anhelado.

Y, ¿cuál es ese "conjunto doctrinario" sentido y anhelado por Astica? Aquel conjunto en que se hable de un mundo de libres e iguales, sin opresión, sin dominación, sin explotación, el mundo de "Thimor", la isla en que, al igual que en las grandes *Utopías* como las de Moro o de Cabet, los humanos y humanas seamos hermanos y hermanas. Esta visión utópica no se opone a su realismo, el que llama a recuperar para la literatura la figura del campesino en cuanto migrante rural urbano. Destaca Alvarado que, para Astica, es el campesino quien "ha aportado la vida a nuestros centros de existencia y de trabajo". Sería en el campesinado en quien se habría reclutado al obrero del salitre y de la mina, así como al poblador de las ciudades y al de las faenas del mar. La recuperación de esta basal figura social debiera permitir, para Astica, la constitución de la "novela integral" que reflejara la fisonomía humana de la sociedad chilena del siglo XX, con sus conflictos, tensiones y virtualidades creadoras.

El texto de Marcelo Alvarado abre así nuevas rutas en la investigación centrada no en los "grandes hombres", sino que en aquellos y aquellas que, no ocupando los primeros planos de la escena política o intelectual del país, han permitido avanzar en el camino de la emancipación social. Hay más: a través de la narración a la que se entrega Alvarado aparecen ante el lector varios nuevos territorios que es necesario explorar para comprender lo que fue ese largo ciclo político que, iniciado en los años 30, tuviera un trágico fin durante 1973. Texto esencial, sin duda, para quienes se interesen por la historia del pueblo, de los trabajadores y trabajadoras, así como por la historia de la literatura chilena.

Luis Cruz Salas



POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES

Política editorial

Mapocho nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente de Ediciones Biblioteca Nacional. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positividades propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

Normas editoriales

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos "códices" que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulen a la publicación deben ser necesariamente inéditos.

2. Todos los textos serán evaluados por el consejo editorial.

3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página. Al término del texto, ordenada alfabéticamente, se deberá incluir la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.

4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.

5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página (s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.

6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (Op. cit., Idem., etcétera).

7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva solo para destacados del autor y para citas de textos poéticos. Ni el uso de negritas ni tampoco el de subrayados forman parte del estilo de la revista.

8. El cuerpo del texto es punto 11, interlineado simple, con sangría entre cada párrafo, salvo aquel que comience el texto o sea subcapítulo del mismo. Las citas que se desprenden del texto por su extensión y que se constituyen en un párrafo aparte deben ir con sangría y sin comillas. Las notas a pie de página deben ir en punto 9. El nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto.

9. El autor debe consignar título, grado académico u otra identificación pertinente, además de su adscripción institucional. Esta información debe ir a pie de página, antes de las notas numeradas, y precedida por un asterisco.

10. Las reseñas de libros deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: título de la obra, nombre del autor, lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña.

11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.

COLOFÓN

Mapocho 81 incluye un Dossier sobre el ensayo en América Latina en el que se plantea la importancia del rol que el género ha desarrollado en el nuestro continente y su potencial como crítica a la Modernidad. Incluye, además en la sección Humanidades dos artículos sobre fines del periodo colonial. Por último destaca, entre otros materiales, la última entrevista al poeta chileno Gonzalo Rojas.

El texto fue compuesto con la familia tipográfica *Biblioteca*, desarrollada por Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González, y para los títulos se utilizó Amster de Francisco Gálvez. La forma de este colofón está inspirada en el trabajo que Mauricio Amster realizó en la obra *Impresos Chilenos 1776-1818* (1963). Es un homenaje a su contribución al desarrollo del diseño y la producción editorial de nuestro país. Esta edición consta de 500 ejemplares y fue impresa en Lom Ediciones. Santiago de Chile, junio de 2017.

✻ **DOSSIER: EL ENSAYO EN AMÉRICA LATINA** ¶ EL ENSAYO Y LA CRÍTICA DE LA MODERNIDAD: PENSAR EL ENSAYO LATINOAMERICANO DESDE LAS PROPUESTAS DE LUKÁCS Y ADORNO *Horst Nitschack* ¶ REIVINDICACIÓN DEL ENSAYO LATINOAMERICANO *Fernando Aínsa* ¶ DE LA CORTESÍA DEL PENSAMIENTO A LA PROVOCACIÓN DEL ESTILO: UN RECORRIDO POR EL ENSAYO LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX *Marcela Croce* ¶ CRÍTICA HISTÓRICA (Y FRAGMENTARIA) EN LOS ENSAYOS DE MARTÍN CERDA *Clara María Parra Triana* ¶ MODULACIONES DEL ENSAYISMO: CONTRA-POSICIONES EN TRES TEXTOS TEMPRANOS DE ÁNGEL RAMA SOBRE JOSÉ MARTÍ *Hugo Herrera Pardo* ¶ EXPOSICIÓN Y REFLEXIÓN EN LA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR EN EL *JORNAL DO BRASIL* *Claudia Darrigrandi Navarro* ¶ LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LOS *MOTIVOS DE PROTEO* DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ: VOCACIÓN, CONCILIACIÓN DE OPUESTOS Y JUVENTUD *Enrique Riobó (autor principal) / Cristián Inzulza* **HUMANIDADES** ¶ POR TENER LOS CAMISONES BORDADOS CON UNA CRUZ PERFECTA: ACUSACIÓN CONTRA TEODORO DE CROIX, VIRREY DEL PERÚ (1784-1790) *Raquel Villalobos Lara* ¶ ALEGORÍA REAL POST-MORTEM: LAS REALES EXEQUIAS DE CARLOS III DE ESPAÑA EN LIMA Y MÉXICO *Italo Quintanilla Cepeda* **TESTIMONIOS** ¶ FACETAS ENSAYÍSTICAS EN MARTÍN CERDA *Thomas Harris E.* ¶ ACERCA DE PENSAR Y SER EN HEIDEGGER: SEMINARIO DE FRANÇOIS FÉDIER *Protocolos y edición de Jorge Acevedo G.* ¶ LOS REPARTOS DE LO SENSIBLE DE JACQUES RANCIÈRE: HOMENAJE EN VALPARAÍSO *Adolfo Vera* **ENTREVISTA** ¶ GONZALO ROJAS: "QUE LOS QUE SABEN SEPAN LO QUE PUEDEN SABER Y LOS QUE ESTÉN DORMIDOS SIGAN DURMIENDO" *Naín Nómez* **RESEÑAS** ¶ ARGUMENTACIÓN Y PROYECCIÓN DE MUNDO, CRISTÓBAL HOLZAPFEL *Íñigo Álvarez Gálvez* ¶ MANUEL ASTICA. EL REVOLUCIONARIO UTÓPICO. BIOGRAFÍA POLÍTICO-INTELECTUAL, MARCELO ALVARADO MELÉNDEZ *Luis Cruz Salas* ✻

dibam DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE