



○ ● DOS TINTAS
COLECCIÓN

Alteridad, subjetividad y narrativas

Reflexiones interdisciplinarias en Humanidades

LILIANA MARÍA LÓPEZ LOPERA

PATRICIA CARDONA Z.

–Editoras académicas–



Alteridad, subjetividad y narrativas: reflexiones interdisciplinarias en humanidades
/ Juan Camilo Arboleda Alzate...[et al] ; Liliana María López Lopera, Patricia
Cardona Z., editores académicos. – Medellín : Editorial EAFIT, 2020
288 p.; 24 cm. -- (Dos tintas).
ISBN: 978-958-720-681-4

1. Humanidades – Ensayos, conferencias, etc. 2. Literatura - Historia y crítica. 3. Poesía - Historia y crítica. 4. Periodismo. 5. Psicoterapia. I. Arboleda Alzate, Juan Camilo. II. López Lopera, Liliana María, edit. III. Cardona Zuluaga, Alba Patricia, edit. IV. Tit.. V. Serie

001.3 cd 23 ed.

A466

Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Alteridad, subjetividad y narrativas

Reflexiones interdisciplinarias en Humanidades

Primera edición: octubre de 2020

© Liliana María López Lopera, Patricia Cardona Z. –Editoras académicas–

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

Portal de libros: <https://editorial.eafit.edu.co/index.php/editorial/index>

e-mail: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-681-4

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814lr0>

Editor: Cristian Suárez Giraldo

Diseño: Alina Giraldo Yepes

Diagramación: Paula Andrea Cubillos

Imagen de carátula: Pere Borell (1835–1910). Huyendo de la crítica, 1874. Pintura Óleo (76 x 63 cm). Colección Banco de España, Madrid (España).

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial.

Editado en Medellín, Colombia

Contenido



Presentación

Liliana María López Lopera - Patricia Cardona Z. 7

Periodismo facticio y narración del mal

Juan Camilo Arboleda Alzate 13

Primera parte

Los silencios del daño: una perspectiva para el análisis de la poesía sobre la violencia en Colombia

Daniel Clavijo Tavera 39

La noción de sujeto metafórico en *La expresión americana* de José Lezama Lima

Jorge Iván Agudelo 55

Gabriel García Márquez alrededor del mundo: avatares de una historia conectada

Fernando Suárez Giraldo 75

Segunda parte

La lengua y la voz: articulaciones entre psicología y narrativa en *Confesiones de un burgués* de Sándor Márai

Andrés Vásquez 103

El sufrimiento: la psicoterapia como un medio para su moderación

Ana María Gaviria Aguilar 119

Lo humano es lo otro: la alteridad en los cuentos “La leche de la arpía”, “El hombre mariposa”, “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”, de Andrés García Londoño <i>Daniel Castro Cano</i>	133
---	-----

Tercera parte

Fotografía y vejez a finales del siglo XIX e inicios del XX <i>Carlos Arturo Robledo Marín</i>	155
El proyecto educativo de Soledad Acosta de Samper dirigido a las mujeres en la revista <i>La Mujer, lecturas para las familias</i> (1878-1881) <i>Carolina Céspedes Quiroz</i>	177
Las estéticas de la recepción y la participación como claves para la comprensión de procesos de creación en contextos intermediales y transmediales <i>Juan Pablo Castaño Ossa</i>	201

Cuarta parte

¿Cómo explicar el desacuerdo de “la guerra de las ciencias”? <i>Daniel Mejía Saldarriaga</i>	227
Metáforas conceptuales de la sexualidad en la revista <i>Soho</i> <i>Luis Alejandro Betancur Echeverry</i>	251

Presentación

Liliana María López Lopera

Patricia Cardona Z.



A pesar de las voces apocalípticas que proclaman la obsolescencia de las Humanidades, pregonan la crisis y predicen su extinción, las reflexiones en torno a sus múltiples dimensiones, manifestaciones y rasgos siguen estando en el centro de las preocupaciones y de la misma autorreflexión que es inherente a lo humano: la filosofía ha multiplicado sus métodos y sus preguntas; la literatura expande un horizonte que redefine y da lugar a nuevos géneros e intereses; la historia se despliega hacia ámbitos como los de las emociones y las alteridades; la naturaleza se convierte hoy en objeto de indagación de las diversas disciplinas humanísticas; las utopías y las distopías siguen alimentando la imaginación y la preocupación de escritores y pensadores e, incluso, el pesimismo ante la crisis del medio ambiente es hoy un punto de inflexión que lleva a las Humanidades a redefinir sus propias preocupaciones. Así que, pese a que los profetas de la debacle humanística anuncian su impertinencia y poca utilidad, estamos frente a una realidad que denota no solo la necesidad de estos saberes, sino también su tremenda utilidad y su inmensa vitalidad en la contemporaneidad. Prueba de ello es su presencia activa en las universidades y centros de formación, su vocería en el debate público y crítico acerca de las nuevas experiencias contemporáneas, así como también el lugar que ocupan en las llamadas industrias culturales y la economía naranja, donde desempeñan un papel activo y dinamizador que congrega a cientos de miles de personas alrededor de publicaciones y diversos productos culturales que, soportados en reflexiones diversas, convocan el amplio abanico de disciplinas humanas con productos insertos en un boyante negocio que mueve millones de dólares al año.

El libro que presentamos con el título *Alteridad, subjetividad y narrativas: Reflexiones interdisciplinarias en Humanidades* es, justamente, una prueba de la fuerza de los estudios humanísticos. Cada uno de sus capítulos es resultado de

las investigaciones que tienen lugar en los programas de posgrado del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, en las maestrías en Estudios Humanísticos, Hermenéutica Literaria y en el doctorado en Humanidades; allí, y a lo largo del proceso de formación, se criban preguntas que no se agotan ni en respuestas coyunturales ni en los márgenes que impone una disciplina. Antes bien, a partir de la confluencia de métodos, perspectivas y teorías se logra una mirada multifacética y plurisignificativa del ser y el acontecer humanos.

Este volumen está estructurado alrededor de varias temáticas que se entrecruzan: los textos facticios y su relación con la ficción, a fin de comprender de qué modo se conceptualiza y se define el mal. La literatura como fenómeno estético, pero también como creación que permite auscultar tanto a la sociedad que la rige en el momento de su enunciación como a las condiciones de lectura que definen la pervivencia o no de un texto literario. La subjetividad y la alteridad como fenómenos interrelacionados y centrales de la existencia humana. Los modos de enunciación y los fenómenos de la recepción que ayudan a comprender que los sentidos otorgados a los textos son de carácter histórico y en permanente mutación. Las formas de comunicación y discusión a propósito de las metáforas de la vida cotidiana que ayudan a expandir la comprensión del mundo y los desacuerdos a propósito de las guerras de la ciencia, que pusieron en tensión el lenguaje en apariencia cientificista de las Humanidades.

Los ensayos aquí reunidos no recaban el valor de los saberes en factores exógenos, esto es, por fuera del propio acervo y de la tradición que los estudios “sobre el espíritu” han logrado en Occidente, sino que intentan pensar cuestiones fundamentales en una dimensión relacional, destacando, sobre todo, la herencia de los clásicos que han permeado nuestros estudios y su importancia en este cruce de caminos que, a veces, por un artificio metafísico, oponen tradición y contemporaneidad, forma y contenido, ciencias duras y ciencias del espíritu. Los textos que presentamos no pueden cerrarse en el dominio de una disciplina: en ellos es clara la convergencia de diversos métodos, enfoques y autores, así como los abordajes de temas que encuentran en el diálogo disciplinar un terreno propicio para la comprensión de los fenómenos que estudian; asimismo, mantienen un hilo conductor que une tradiciones teóricas con asuntos que atañen a la contemporaneidad.

El libro inicia con un capítulo póstumo del estudiante Camilo Arboleda, del doctorado en Humanidades, intitulado “Periodismo facticio y narración del mal”. Camilo adelantaba su tesis doctoral con el profesor Jorge Iván Bonilla Vélez; su muerte sorpresiva truncó un trabajo prometedor. El texto que aquí

se presenta se deriva de los primeros avances de su tesis sobre el periodismo facticio y cómo este construye sus relatos de verdad, conjugando lo factual y lo ficcional para “hacer presente lo ausente” o hacer visibles los acontecimientos que producen una ruptura radical de la alteridad humana. La pregunta cardinal es cómo narrar el mal sin caer en la fascinación estética que este produce.

El segundo capítulo, “Los silencios del daño: una perspectiva para el análisis de la poesía sobre la violencia en Colombia”, escrito por Daniel Clavijo Tavera, estudiante del doctorado en Humanidades, analiza el silencio como perspectiva conceptual para el abordaje de la relación entre poesía y violencia. El silencio, en algunos casos, adquiere tal contundencia que es capaz de expresar todo el horror vivido.

Sigue el libro con el ensayo de Jorge Iván Agudelo, “La noción de sujeto metafórico en *La expresión americana* de José Lezama Lima”, una indagación sobre los mecanismos que concibió el poeta cubano para enfrentarse a la urgencia y posibilidad de sentido. Lezama como sujeto metafórico –poeta– no cierra la comprensión en los sentidos dados, no asiste a la historia como a lo ya acaecido, sino como a un lienzo en permanente construcción.

Fernando Suárez es el autor del cuarto capítulo –“Gabriel García Márquez alrededor del mundo: avatares de una historia conectada”–, donde analiza las redes interconectadas de editores, traductores y críticos literarios, vinculadas, además, con instituciones públicas y privadas que participaron en el proceso de mundialización de García Márquez y, con él, de su éxito comercial. De suerte que la mundialización de una obra pasa por estrategias comerciales, políticas públicas y relaciones internas entre los lectores y la circulación de los textos.

“La lengua y la voz: articulaciones entre psicología y narrativa en *Confesiones de un burgués* de Sándor Márai”, de Andrés Miguel Vásquez, explora las relaciones entre psicología y narrativa que se configuran con el formato del género de la confesión. En la experiencia narrativa, el escritor debe ser consciente de su personalidad, de su identidad, de sus conflictos y pasiones que, metaforizados, llegan a ser de otros. Gracias a su oficio, el narrador dice lo que acontece en su interior, para hacerlo extensivo a todos los hombres.

Las reflexiones sobre subjetividad, mismidad y otredad continúan en el texto de Ana María Gaviria Aguilar bajo el título “El sufrimiento: la psicoterapia como medio para su moderación”, donde analiza de qué manera la palabra resignifica y reorganiza la experiencia psíquica y contribuye al efecto de la simbolización que modula el sufrimiento. La autora establece diferencias entre dolor y sufrimiento, y muestra de qué manera el sufrimiento es también una experiencia cultural.

En “Lo humano es lo otro: la alteridad en los cuentos ‘La leche de la arpía’, ‘El hombre mariposa’, ‘Los ojos de la noche’ y ‘La cabeza del mundo’”, de Andrés García Londoño, el séptimo capítulo de nuestro libro, Daniel Castro reflexiona sobre el valor de la alteridad en la literatura y su relación intrínseca con la mismidad, como un medio fundamental para la definición y la construcción de lo humano.

En el octavo capítulo, “Fotografía y vejez a finales del siglo XIX e inicios del XX”, Carlos Arturo Robledo Marín parte de la premisa de que una imagen captura los conceptos del mundo para estudiar las convenciones con las que fotógrafos como Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez y Pastor Restrepo construyeron significados sobre la vejez en las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX.

Por su parte, Carolina Céspedes Quiroz explora en “El proyecto educativo de Soledad Acosta de Samper dirigido a las mujeres en la revista *La Mujer, lecturas para las familias* (1878-1881)” las concepciones sobre la educación femenina en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX. La revista *La Mujer* fue una publicación que permitió trascender los ideales generalizados sobre los conocimientos, intereses y las lecturas permitidas a las mujeres de la época, sin contradecir las funciones de madre y esposa, fundamentales para aquella sociedad.

Juan Pablo Castaño Ossa en el capítulo décimo –“Las estéticas de la recepción y la participación como claves para la comprensión de los procesos de creación en contextos intermediales y transmediales”– analiza la influencia de la estética y la fenomenología de la recepción y el giro propuesto respecto al papel activo del lector en la configuración de obras y proyectos. Allí, nociones como interactividad, interacción, participación y cocreación adquieren un papel central para definir los métodos de creación, adaptación y consumo en el mundo contemporáneo, específicamente en los ambientes intermediales y transmediales.

En el undécimo capítulo, “¿Cómo explicar el desacuerdo de ‘la guerra de las ciencias’?”, de Daniel Mejía Saldarriaga, se analizan los rasgos de la discusión que impide que se dé un acuerdo esencial entre los implicados en la guerra de las ciencias, surgida a raíz del escándalo Sokal en 1996, cuando se cuestionaron los métodos de publicación y validación de las revistas académicas de Humanidades, tras la publicación de un artículo fraudulento presentado bajo la forma y la apariencia cientista, que puso en evidencia la falta de eficacia de la evaluación frente al lenguaje posmoderno y en apariencia científico. El autor de este capítulo no busca mostrar quién tiene una ventaja teórica o se acerca más a la verdad, sino la naturaleza del desacuerdo persistente en la mencionada discusión.

El último capítulo, “Metáforas conceptuales de la sexualidad en la revista *Soho*”, de Luis Alejandro Betancur, aborda el papel de las metáforas cognitivas en la comprensión del mundo; para ello recurre a una clasificación de las metáforas sexuales utilizadas por autores y autoras que publican sus textos en la sección *Sexo para hombres* de dicha revista: procesos físicos, químicos y naturales, por medio de los cuales se expresa la sexualidad y se configuran sus concepciones y conceptualizaciones.

Este libro es pues el resultado de la interdisciplinariedad y de las preguntas que tienen asiento en los asuntos de la contemporaneidad; en él se hace patente la importancia de derribar los muros que, a veces, levantan las disciplinas. La complejidad que reviste el objeto de estudio de los humanistas –“el hombre, los hombres y su experiencia”– supuso la formación de diversos saberes que otearan ese universo desde aspectos particulares, no para minimizarlo en visiones fragmentadas y fragmentarias, sino para enriquecerlo a partir de la confluencia de referentes y de puntos de observación, interpretación y reflexión; por tanto, la complejidad de dicho objeto de conocimiento demanda una mirada múltiple y multifacética, no reducible a la unidimensionalidad de un conjunto de prácticas, fuentes, teorías, o a una disciplina. El cruce teórico, la mirada pluridimensional de la experiencia humana, el recurso de diversas teorías y enfoques y la confluencia de preguntas ayudan a los estudios de las Humanidades a encontrar los anclajes para no naufragar en el mar inconmensurable del positivismo, del relativismo y de los determinismos.

Periodismo facticio y narración del mal

Juan Camilo Arboleda Alzate

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch1>



In memoriam

Presentación

A Juan Camilo no le alcanzó la vida para concluir su tesis de grado. Una semana antes de su muerte, él me entregó este apartado que contenía los primeros adelantos del segundo capítulo de su tesis, otro prometedor avance con el que poco a poco iba tejiendo su camino con el propósito de graduarse como doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. A él le preocupaba el modo en que el periodismo se aproxima a las experiencias de dolor y sufrimiento de las víctimas de las violencias en este país. Su trabajo sobre la crónica periodística que se aproxima a acontecimientos de dolor y sufrimiento, narrada en las manos de “grandes firmas”, a la sombra de reconocidos cronistas y reporteros nacionales y extranjeros, prometía un escenario provocador: hasta qué punto esas narrativas que ponen en escena el dolor de los demás con precisión periodística y relevancia literaria conducen al público lector a identificarse con el coraje del escritor-autor, su capacidad narrativa y su “aura” estética, en detrimento del compromiso ético y político que pudieran tener estos relatos con aquellos que sufren las tragedias de la vida, reducidos narrativamente a su condición de infortunados, a su rol de “informantes” de las glorias de otros. Se trata de una preocupación que nos recuerda la crítica de Susan Sontag (2003) al documental fotográfico realizado por el conocido fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, Migraciones: la humanidad en transición. Más que condenar el realismo “artístico” de las fotografías, la inquietud de Sontag apuntaba a que las imágenes de Salgado hacían de la tragedia humana una representación tan épica, irremediable y abstracta que terminaba por desalentar cualquier intervención política concreta, y en que Salgado pasaba por alto, no le parecía

oportuno, nombrar a los indefensos en los pies de foto. Guardadas las proporciones, Juan Camilo iba en una ruta similar al planteamiento de Sontag, pero esta vez dirigida a la narrativa de la crónica periodista sobre asuntos de inhumanidad. El siguiente texto presenta el itinerario de una investigación con la que Juan Camilo se había comprometido a fondo; y aunque inconclusas, porque no alcanzó a desarrollarlas, sus cavilaciones conservan toda su fuerza.

Jorge Iván Bonilla

Introducción

El periodismo se lanza a una tarea: reconstruir el mundo vivido. En ese rehacer mediante las palabras o las imágenes, hay dos aspectos que consideramos cruciales: se trata de un proceso que pretende volver sobre lo vivido, en cuanto evento de orden histórico, y cuyo resultado es un ejercicio de mediación que pretende hacer visible el mundo. Esta precisión es pertinente, pues nos sitúa ante componentes universales y aceptados del periodismo que nos invitan a conocer qué sucedió, quiénes hicieron qué cosas y de qué modo. En el centro de esas consideraciones hay acciones en las que directa o indirectamente están relacionados seres humanos, y por ello conviene tenerlos como el foco de la interpretación, al tenor de un espíritu arendtiano en el que el hombre/mujer es un vector que posee la capacidad de actuar/decidir de manera libre y, con ello, de incidir a voluntad en el curso de los hechos. En otros términos: en cuanto seres históricos, hombres y mujeres establecen *relaciones* que se desarrollan en un tiempo y espacio que determinan esa *situación*, que es conocida por las *mediaciones* que en nuestro caso operan en un artefacto cultural que son las narrativas periodísticas.

En este punto surge un interrogante: ¿por qué el periodismo? Martha Nussbaum antepone un planteamiento valioso y provocador. Dice la filósofa estadounidense, acudiendo a Aristóteles: “El arte literario, decía él, es ‘más filosófico’ que la historia, porque la historia se limita a mostrar ‘qué sucedió’, mientras que las obras literarias nos muestran ‘las cosas tal como podrían suceder’ en la vida humana” (1995: 29), incluso en un sentido pedagógico: en ellas las experiencias relatadas pueden interpelar al lector para despertar en él la empatía y la compasión. Esa literatura que sirve para suscitar emociones puede ser valiosa en un plano pedagógico, pero es insuficiente en un orden ontológico y antropológico porque deja de lado un escenario del que hacen parte hombres y mujeres cuyas vidas precarias requieren nuestra atención y reconocimiento.

Para Nussbaum, esta limitación radica en un elemento que es necesario situar de manera apropiada: existe una división radical entre historia y arte. ¿Es precisa esta dicotomía? O, en otros términos, ¿en la historia se consignan solo los “hechos concretos”? Aplicando los filtros apropiados, miraremos por qué esa separación es histórica y actualmente insuficiente cuando se trata de abordar las narrativas, aunque no todas ellas han de brindarnos una aproximación apropiada y no hacen más que situarnos ante una *gramática de lo inhumano* (Mèlich, 2004); de allí que otro aspecto relevante sea: ¿qué tipo de periodismo puede aproximarnos a las experiencias de dolor y sufrimiento, además de ayudarnos a comprender qué sucedió, cómo y quiénes lo hicieron?

Este ensayo aborda este interrogante a partir de dos momentos. El primero problematiza la narrativa periodística desde el concepto de periodismo *facticio*, un término que alude a los modos en que el periodismo construye sus relatos de verdad, conjugando lo factual y lo ficcional, en una suerte de tensión en la que conviven narrativas como las de la crónica o el reportaje en su tarea de hacer presente lo ausente por medio de la representación. El segundo momento gira en torno al asunto de la responsabilidad que le cabe del periodismo cuando se trata de relatar y hacer visibles acontecimientos que producen una ruptura radical de la *alteridad* humana. El propósito aquí es problematizar esas zonas grises en las que la narrativa periodística, con el prurito de dar cuenta del horror y la tragedia, y de hablar en nombre de los afligidos, termina atestiguando cierta fascinación estética por el mal.

Comunicación periodística: *dicción facticia*

Lo facticio ha sido comprendido como artificio y convención. El término remite a la palabra *factum* (factual) y se considera relevante en la medida en que discute con el canon periodístico al poner en cuestión la histórica dicotomía entre ficción y no ficción. Se hace explícito así que el periodismo puede dar cuenta de la realidad de los hechos, pero lo hace inevitablemente mediante los recursos del lenguaje y, por ende, de la imaginación, recurriendo a estrategias narrativas y retóricas en las que aspectos como el punto de vista, los testimonios, los diálogos o los documentos indican que la realidad no se transmite de forma neutra, objetiva o total, ya que esta se comunica por medio de una trama en la que aparecen actores, acciones, tiempo y espacio. Dicha labor de construcción de la realidad es emprendida mediante una metodología conocida como reportería, término que nos ayuda a situar el ejercicio de comunicación periodística. Como lo explica Raúl Osorio:

El verbo latino *reportare* significa transmitir, descubrir, anunciar, traer nuevas. *Re* se antepone a los verbos y designa movimiento para atrás, ahí está el pasado. *Portar* es cargar consigo. Aquí tenemos el presente caminando hacia el futuro. *Repor* es recolocar, reconstituir. Así, reportar es (re)volver sobre sí. El periodista *porte la parole* (toma la palabra) para llevarnos de vuelta (2017: 3).

La interpretación de Osorio va más allá de la propuesta por Juan José Hoyos, para quien, “probablemente”,¹ la noción surge del uso de la palabra *reporter*, “introducida en las redacciones de los diarios a comienzos del siglo XX” (2009: 18). Precisiones aparte, uno y otro autor plantean cómo el ejercicio del periodismo se construye a partir de la búsqueda de información y de aproximación a los otros, indicando con ello una mirada hacia atrás para “poner de presente” un hecho, una experiencia vivida, empleando para ello una dicción veraz en sus relatos.

El periodismo, de acuerdo con su deontología, tiene entonces como base la investigación del “mundo de los hombres” en el pasado –en especial el que es reciente– y para hacerlo recurre a los documentos, las entrevistas, la observación y la narración. Es decir, el periodista asiste a la selección, comprobación, estructuración y composición de esos hechos (Rius, 2016), con los que construye relatos de la manera más precisa y fidedigna que el lenguaje le permita; de allí que configure tramas que toman diversas formas: noticia, perfil, crónica, reportaje, entre otras. En *Tiempo y narración*, Paul Ricœur (1987) expresa que el periodismo en cuanto relato es un modo narrativo más o menos velado cercano a la argumentación persuasiva o al discurso historiográfico, por lo que dentro del periodismo se ubican los relatos propios de la crónica, el reportaje, el perfil o sus mixturas. De acuerdo con Clemencia Ardila, en géneros como la crónica, “la verdad de los hechos narrados es una estrategia más del texto” (2015a: 116), por lo que la invención hace parte del hecho abordado mediante la construcción de tramas que dependen del autor o, en nuestro caso, del periodista.

Comprender que todo periodismo se constituye como relato y que todo relato parte de jerarquizaciones e ideologías previas nos planta de frente con la preocupación sobre los alcances de lo que la dicción facticia en el periodismo representa mediante la configuración de sus textos. La explicación, de acuerdo con Jordi Llovet en su prólogo al libro *La palabra facticia* de Albert Chillón, viene dada porque “explicar un acontecimiento consiste, ante todo, en la narración

¹ El modalizador es de Hoyos.

ordenada del mismo, presuponiendo que la objetividad no es algo dado de por sí, y que el lenguaje no explica fácilmente el mundo tal como este se presenta ante los ojos” (Llovet, 2014: 15). Con otras palabras: ante nosotros se encuentra un objeto que no expresa dicotomías porque no hay una diferencia radical entre ficción y facción, “entre aquellos enunciados basados en la invención soberana de lo que podría suceder, y aquellos fundados en la documentación fehaciente acerca de lo en efecto sucedido” (Chillón, 2017: 94-95). Retomando la problemática perspectiva de Martha Nussbaum, es oportuno identificar que esa separación taxativa entre realidad y ficción, entre narrativa factual y ficcional, no es precisa ya que las dicciones se imbrican en nuestra condición histórica (Dutch y Chillón, 2012), tanto por el ejercicio periodístico al momento de la creación de sus relatos como por otro estadio previo, o al menos paralelo, cuando se acude a quienes han vivido o han tenido proximidad con la experiencia acaecida en el pasado: la facultad de rememorar, de volver sobre aquello que quedó instalado en la memoria.

¿La relación establecida con la ficción significa el fracaso del periodismo para dar cuenta del mal como experiencia vivida y su capacidad de reconocimiento de los otros? Al contrario, esta relación permite identificar no solo por qué el periodismo comprendido desde su dicción facticia puede ayudar a visibilizar el mal, sino también qué tipo de periodismo puede hacerlo gracias a una doble condición: el periodismo, la historia y la literatura comparten aspectos formales en la narrativa, y también un estatuto: el propósito de divulgar situaciones sociales (Ardila, 2015b). De acuerdo con María Pía Lara, hay un tipo de historias en concreto (ficticias o no, en su caso) que nos revelan dimensiones humanas no vistas, que nos brindan puntos de vista para comprender la crueldad, que nos ayudan a reconocer cómo el mal está instaurado entre hombres y mujeres, y ello debe hacer parte de una esfera pública para constituir una conciencia moral en la sociedad (2009: 18-23).

Volvemos, así, al orden narrativo: visto históricamente, el periodismo toma distancia de los textos literarios porque de entrada no se toma licencias para alterar la realidad mediante proposiciones referencialmente vacías, pues su *ethos* no le permite mentir o modificar intencionalmente los hechos, pero resulta innegable que se desprende de un valor de verdad absoluto (Schaeffer, 2012) al recurrir a la selección, adaptación, supresión y subordinación de los componentes que conforman el relato de lo vivido para construir sentidos y *representar* la vida. El “mejor instrumento de trabajo de un periodista que cuenta historias”, nos recuerda Hoyos (2003: 389), es la “subjetividad honesta,

bien intencionada, puesta al servicio de la verdad, pero subjetividad al fin y al cabo”; pretensión de veracidad referencial en la que tanto el historiador como el periodista recurren a “las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el entramado de una novela o una obra” (White, 1992: 113). De esta forma nos aproximamos a una delimitación relevante que no pretendemos ignorar, que es expresada por Jack Fuller (1996) en los siguientes términos: el periodista es un profesional que debe contar la verdad; dicha verdad implica ajustarse a la realidad, es decir, debe ser un discurso verídico, así como crítico en cuanto informa a los ciudadanos en los medios de comunicación (1996: 170).

La precisión señalada nos sitúa en un plano eminentemente narrativo, puesto que ese cruce de relaciones promiscuas o incestuosas entre el periodismo y la literatura produce una tensión que se acrecienta con la denominación de “no ficción”, porque allí se están trasponiendo nociones epistemológicamente complejas: hechos e imaginación, verdad y verosimilitud, *logos* y *mythos*, y, siguiendo a Aristóteles y Nussbaum, cabría añadir: historia y arte. “La no ficción”, dice Jorge Carrión, “es incapaz de resolver ese problema irresoluble, pero lo congela provisionalmente, lo pone en cuarentena” (2012: 27). Pero si el problema queda en cuarentena es porque se evade, pues la relación entre el periodismo y la literatura, entre la ficción y la denominada “no ficción” sigue vigente por su naturaleza híbrida, lo que deja en vilo hasta cierto punto la comprensión sobre la incidencia de la relación entre historia y poética, realidad e imaginación. La escritora argentina Leila Guerriero lo resuelve de manera pragmática al referirse a las “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción” (2012: § 1). Tememos que con ello no es suficiente porque la escritora argentina sigue viendo dos estadios que colaboran entre sí, pero que no alcanzan a hibridarse.

La cuestión se ha enmarcado en la noción de “periodismo narrativo”,² en la que la crónica y el reportaje toman el centro de atención porque, se considera,

² Acorde con su desarrollo, alrededor suyo aparecen también los términos de “nuevo periodismo” (Tom Wolfe); “relato corto de no ficción” (H. Bruce Franklin); “periodismo literario narrativo” (John Hartsock); “nuevo nuevo periodismo” (Robert Boynton), entre otros. Al respecto, vale la pena revisar los trabajos de Charles Marsh (2010) y Albert Chillón (2014). En este último texto se mencionan términos colindantes surgidos de esta hibridación: “literatura de hechos (*literatura of fact*), *faction* (neologismo formado a partir de la contracción de las voces inglesas *fact* y *fiction*), factografía, (*factography*), literatura testimonial, teatro documental, cine documental, literatura documental (*Dokumentarische Literatur*), documentalismo poético y, muy especialmente, *posficción*, un término propuesto hace unos años por el crítico George Steiner” (Chillón, 2014: 263).

son los géneros que permiten narrar en profundidad con un estilo literario y con una mayor inmersión en los hechos. Los límites entre ambos son difusos en lo que respecta a su configuración, llegando incluso a emplearse de manera indistinta “prosa cronística de tipo reportaje” (Correa, 2017: 59). “En las regiones limítrofes cualquier crónica es reportaje y cualquier reportaje es crónica” (Hoyos, 2009: 20). Una suerte de síntesis ya la había brindado Daniel Samper Pizano a comienzos de los años noventa del siglo xx: “Son fronteras borrosas las que se tienden entre ellos, y con frecuencia se escriben notas que podrían ser reportajes acronificados o entrevistas con rasgos de reportaje” (2001: 14).³

Dicha delimitación ha partido de un orden histórico que de entrada se hace problemático, ya que el periodismo original era narrativo y, por consiguiente, denominar “periodismo narrativo”, “nuevo periodismo”, “paraperiodismo”, “periodismo de no ficción” o “literatura de no ficción” (Nieto, citado en Hoyos, 2003: XII-XIII) a las tendencias narrativas surgidas a mediados del siglo xx no hace más que generar desconcierto. Plantear una división entre periodismo narrativo y no narrativo o entre periodismo de ficción y de no ficción es impreciso y puede conducir al error, al derivar en delimitaciones que aceptan de manera nostálgica y totalizante esta ubicación, llegando incluso a la búsqueda reivindicativa de un “boom” de la crónica en el siglo xxi (Puerta, 2017), como si de una revolución tecnológico-narrativa se tratara y cuyos efectos resultaran incuestionables. En otros términos: lo literario no es exclusivamente ficticio ni lo periodístico es eminentemente referencial, toda vez que uno y otro han establecido relaciones híbridas que pueden identificarse desde el siglo xvi por los desarrollos de la prensa amarilla, “permitiendo ya explorar los inciertos límites de la realidad y lo verosímil, intrigando a sus lectores con sucesos extraños o fantasiosos” (Ettinghausen, 2012: 157), lo que tiene una clara incidencia en la interpretación.

Juan José Hoyos (2009) plantea, en un orden histórico, un cuadro semejante en la medida en que identifica cómo en Colombia es posible hablar de periodismo narrativo desde el siglo xvii, más específicamente el año 1638, gracias a los cronistas de Indias. Esta revisión crítica de la historia de la narración en el periodismo se une a la postura de Albert Chillón, para quien:

Sus incontables defensores [del “periodismo narrativo”] tienden a olvidar que lo que existe, de hecho, son dicciones que conjugan de variadas formas

³ “La palabra reportaje ha sido usada con significados distintos desde las primeras décadas del siglo xx y hasta los jefes de redacción de revistas y periódicos tan prestigiosos como *El Tiempo* y *Cromos* la han empleado para llamar con ese nombre algunas crónicas” (Hoyos, 2009: 11).

la ficción y la facción, lo ficticio y lo facticio. Y tienen a olvidar así mismo, por ende, que los enunciados facticios que ellos llaman “no ficticios” se caracterizan porque en ellos no se da la reproducción, sino la representación de la realidad, es decir, un empalabramiento acerca de ella que es, al mismo tiempo, imitativo (mimético) y creativo (poiético) (2017: 94).

Lo que se presenta aquí es una lucha de visiones, un encuentro de paradigmas entre la reivindicación del “nuevo periodismo” y la pragmática crítica. Se trata de perspectivas que no reconocen en la práctica informativa la dialéctica alrededor de la realidad que le es propia, aunque ambas han apostado por el sujeto (el periodista y las fuentes), lo que genera como resultado una discusión amplia y poco rigurosa (Espeche, 2012). De acuerdo con Víctor Ducrot, se aprecia una incuestionable “carencia de reflexión epistemológica que caracteriza al debate sobre el proceso periodístico en general” (2009: 21), aspecto que ha derivado en no pocas confusiones y que ha permitido identificar “por qué el periodismo aún no encontró su propio método para analizar su propio hacer, quedando esclavo de los aportes provenientes de otro ámbito del conocimiento” (2009: 21); ámbitos, añadimos, porque se identifica un constante movimiento por disciplinas como la literatura y la historia, así como la antropología y la sociología.

En procura de la precisión y el rigor, conviene hablar entonces de periodismo facticio cuando se hace alusión a las narrativas periodísticas y no limitar la denominación de periodismo literario a aquel que se identifica o asocia con géneros como los de la crónica o el reportaje, “por la sencilla razón de que cualquier periodismo, para serlo, *debe* contar historias o basarse en ellas, sea de manera implícita o explícita; y recurrir, por tanto, a los procedimientos miméticos del relato, o bien partir de su inspiración” (Chillón, 2014: 34), sin indicar con ello que no se haga de manera disciplinada o rigurosa y procurando expresar la realidad. Lo anterior resalta la importancia de la veracidad (el carácter comprobable) de las narrativas facticias en el periodismo, en cuanto buscan dar cuenta de sucesos realmente acontecidos (lo que pasó), como expresó Aristóteles que era propio de la historia. Pero es necesario añadir “que la veracidad es apenas una cualidad intencional, una loable pretensión que es requisito del *ethos* de la comunicación leal, por más que sea improbable hartó a menudo” (Chillón, 2017: 98-99).

Estas líneas de Albert Chillón subrayan una insondable condición humana: “cualidad intencional” y “loable pretensión” señalan los alcances de esa posibilidad que es la veracidad al situarla por fuera de un marco eminentemente técnico de la narrativa y poner en el centro un plano ontológico y con él su consecuente reacción social/política. Esto quiere decir que se da paso a la representación,

que se abre un nuevo escenario en ese proceso de mediación y visibilización que lleva a cabo el periodismo en la construcción de las tramas que adelanta en su interés de acercarnos a los acontecimientos alrededor del mal: aquello que se devela a los sentidos y sentimientos del lector, el papel de la *representación*. A este tenor es que resultan problemáticas las palabras del sociólogo y periodista Alfredo Molano cuando afirma que: “El periodismo colombiano lo que ha hecho es falsificar la guerra” (Jiménez, 2017: s. p.). Ya lo expresaba Gerard Genette (1991): la literariedad de los textos no solo está determinada por su contenido ficcional, sino también por su forma.

Realidad representada: visibilizar la atrocidad desde el periodismo híbrido

En este entramado no podemos perder de vista que el periodismo ayuda a crear una *imagen* de la realidad, que es configurada con el uso del lenguaje. Sobre este aspecto se pronuncia Roger Chartier al abordar el concepto de representación:

Si, como lo enuncia la Real Academia, comunicar es “dar parte y noticia a uno de alguna cosa, hacerle partícipe de ella”, la noción de comunicación no puede separarse de la de representación que, también, es una noción endógena en las sociedades “barrocas”. El *Diccionario* de la lengua francesa publicado por Furetière en 1960 identificaba dos familias de sentido, aparentemente contradictorias, de la palabra “representación”. El primero la define así: “Representación: imagen que nos presenta como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son”. En este primer sentido, la representación hace ver el “objeto ausente” (cosa, evento, concepto o persona) sustituyéndolo por una “imagen” capaz de retratarlo adecuadamente. Representar, por lo tanto, es hacer conocer las cosas de manera mediata por “la pintura de un objeto”, “por las palabras y los gestos”, “por algunas figuras, por algunas marcas” –así los enigmas, los emblemas, las fábulas, las alegorías. El trato urbano y amistoso de la comunicación, que hace compartir noticias, se fundamenta sobre los fines y recursos de la representación (Chartier, 2012: 18-19).

En nuestro horizonte resulta preciso plantearnos, ya teniendo definida su condición facticia, ¿qué tipo de periodismo nos permite visibilizar los acontecimientos que provocan una ruptura, “una brecha radical, insondable” (Mèlich, 2010: 28) en la condición humana? De este modo volvemos sobre las categóricas y problemáticas palabras de Alfredo Molano y lo que considera como la *falsificación* de la guerra, una apreciación en la que no está solo. Para Fabio López de la Roche:

Pareciera que asistimos en nuestro tiempo, no solo en Colombia, sino también en otros países de América Latina e incluso del mundo desarrollado, a fenómenos de intensa ficcionalización de la realidad desde el discurso del poder o de los medios, que *pueden eventualmente amenazar el conocimiento medianamente objetivo y equilibrado de la realidad, así como las condiciones básicas para el desarrollo de una experiencia política y cultural pluralista* (2014: 27; sin cursivas en el original).

Partamos de una precisión obligada: *falsificar* y *ficcionalizar* no operan de entrada como sinónimos, pero nos plantan de cara frente a la misma preocupación: el periodismo como fenómeno cultural, las incidencias de su retórica y poética, el papel que tienen tanto lo que se dice como lo que se calla al ser llevados a los relatos, sean estos escritos o audiovisuales. Para Molano, el periodismo ha mentido de manera deliberada, “ha mostrado otra cara de la guerra. Ha acusado, ha sentenciado. El periodismo colombiano en general ha contribuido a la guerra” (citado en Jiménez, 2017: s. p.). Dicha falsificación nos habla de construcciones paralelas que derivan en el engaño en términos factuales. Sin embargo, también cabe plantear una pregunta sobre la que volveremos más adelante: ¿no sería acaso más preciso hablar de versiones, dada la condición subjetiva y personal de estas narraciones? A lo que debemos añadir algo: al momento de la visibilización y la interpretación, estos enunciados están siendo leídos/vistos como construcciones verdaderas o como representaciones serias y veraces al ser consumidas por los lectores/televidentes, por lo que se hace necesario aplicar una condición pragmática: más allá de la competencia de cada receptor, la *intención* factual o ficcional del texto es comunicada por el medio de comunicación mediante señales paratextuales (Schaeffer, 2012).

En efecto, el contenido posee componentes como el nombre del medio o la marca, la fecha de publicación, la sección a la que pertenece y el nombre del autor/periodista, entre otros, por lo que la *intención* es comprendida, se espera, como factual, ya que esos indicadores así lo advierten. Es decir, el medio establece de entrada la forma en que deben ser comprendidos sus relatos. Es precisamente en este orden de ideas que ese *falsificar* se relaciona de manera directa con el *ficcionalizar*, lo que nos lleva de nuevo a subrayar la pertinencia de acudir a la dicción facticia en los procedimientos narrativos del periodismo al aproximarnos con sus relatos a la representación de nuestro tiempo pasado.

Lo que Molano y López de la Roche nos plantean, el primero con una carga ideológica que también vale la pena considerar, es que esa aptitud para producir, consumir y comprender el sentido de los textos desde una clara separación entre

factual y ficticio como “conquista humana” (Schaeffer, 2012) requiere ser revisada porque mediante ese ejercicio de mediación se está produciendo una polémica al momento de la representación, y de ello emana un efecto contraproducente cuando de acontecimientos históricos se trata: hablamos de una distorsión de experiencias humanas dolorosas reales, de la obliteración del horror y hasta de la creación de una “gramática de lo inhumano” (Mèlich, 2004). Procedamos con cautela, pero también con claridad: “No cabe atribuir a los *media* un poder de determinación inexorable, como los teóricos de la comunicación pensaban en las primeras décadas del siglo xx, pero sí el de condicionar sensiblemente las ideas, creencias y procederes de los individuos” (Dutch y Chillón, 2012: 16). ¿Quiere decir esto que el problema está en la hibridación historia-arte cuando se busca narrar y comunicar un hecho veraz porque su influjo condiciona la percepción y deriva en engaño? Contrario a lo que podría suponerse, como lo plantea Lara (2009: 18): “Sin las historias no podemos crear el espacio colectivo de autoevaluación y de autorreflexión” que los acontecimientos y el sufrimiento humano demandan. Sin embargo, desde los modos en que se está haciendo presente lo ausente (Ricoeur, 1987) hay que observar si estos resultan suficientes y adecuados en cuanto a lo que dicen y representan.

¿Qué sucede cuando el periodismo nos acerca a las manifestaciones de la violencia? Tomemos lo siguiente como elemento articulador. Para el periodista Antonio Caballero, Colombia es un país que se destaca por la producción de contenidos cuya temática central es el mal por una condición histórica que nos atañe:

Justamente en este país tan violento en el que estamos viviendo desde hace tantos años, las mejores crónicas, las literariamente de mayor valor que yo he leído han sido crónicas de sangre, crónicas de matanzas, crónicas sobre asesinatos individuales, crónicas sobre desarraigos y desplazamientos (2006: 29).

Siguiendo a Caballero, se trata de una condición humana crónica, que no patológica, que se expresa en producciones periodísticas de calidad cercanas al ejercicio literario, escenario en el que la crónica periodística aparece como el género articulador o posibilitador –aunque para Daniel Samper Pizano, Juan José Hoyos, Germán Castro Caycedo, y otros autores, es necesario incluir allí el reportaje y su capacidad de reunir el perfil y la entrevista–. Caballero señala un aspecto que consideramos central: el papel de la alteridad en estas representaciones. La enumeración llama la atención porque, con sus palabras, Caballero apela a una “destrucción de lo múltiple” (Mèlich, 2014) y nos permite

comprender que hay una presencia reiterativa del tema y que, al tiempo, se está generando una supresión simbólica del *otro*. Solo en parte, y ello lo veremos a continuación, Molano puede tener razón: en el periodismo, dice, “faltan rumbos críticos sobre los diversos actores o fuerzas políticas, y es necesario también rescatar el testimonio de las víctimas” (citado en Jiménez, 2017: s. p.).

La interpretación de Caballero no está lejos de ser una mirada banal y al tiempo enigmática y cómplice al pasar por un recuento macabro y al sustraernos de una responsabilidad moral e histórica; eso sí, la perspectiva de este escritor no es necesariamente una excepción. El marco de la violencia y las narrativas periodísticas encuentran en los relatos, en el uso del testimonio, en el imperativo ético del *yo* independiente y en la persistencia misma del tema sus principales valores (Correa, 2017; Franco, Nieto y Rincón, 2010): la crónica como “altavoz de la víctima” porque en esencia a la crónica latinoamericana “le fascina la víctima” de la violencia (Jaramillo, 2012: 45). Esa inquietante *fascinación* no habla tanto de una falta de sensibilidad como sí de cálculo desde los marcos de autocomprensión del ejercicio periodístico y señala una inflexión que nos concierne y debe hacer parte del debate, toda vez que “convertir el horror en algo cotidiano, es una radical derrota humana” (Mèlich, 2004: 109-110). Eso es precisamente lo que nos indica de manera indirecta el escritor y periodista Antonio Caballero: la paradoja de la representación no es nada distinto a una suerte de crisis ante el predominio de la estilización que puede conducir a neutralizar, transfigurar o remover el horror.

Vemos allí la misma preocupación expresada por Molano y López de la Roche, ahora por la vía de lo *estético*; y es pertinente precisar que el término no es empleado en el sentido de “perspicaz” que tenía en la Grecia antigua (Bloom, 2011), sino como forma con un fin, como artificio que incide en la recepción afectiva de lo comunicado y que es capaz de desplazar la atención al terreno de lo sublime, donde lo real de la tragedia importa menos que la seducción por lo narrado, por lo que no resulta extraña la siguiente reflexión del mismo Caballero:

Un artículo literario no es, de por sí, de más calidad que el que tiene un tema de sangre; la página roja puede ser literariamente de la misma calidad que la página literaria de los periódicos, se puede escribir igual de bien; y es más, así se ha hecho siempre sobre un asesinato (2006: 29).

Ese propósito que históricamente pretende rescatar Samper Pizano (2001) sobre los aportes que trae la influencia “narrativa” hacia el “contenido humano” y esa “conmovedora lucha por la vida” requiere revisión, en especial cuando la “labor de reportería” incluye un elemento esencial: el diálogo con las víctimas que

reclama Molano, con las personas que sufrieron la experiencia, con los testigos que vivieron en lugar y tiempo el acontecimiento. Un encuentro que Samper sitúa de manera peculiar al desviar la atención hacia el reportero, citando un comentario en el medio estadounidense *The New York Times*: “El reportero [...] debe ser suficientemente agresivo como para preguntarle a una viuda acongojada si le disparó o no a su marido, en el caso de que haya una posibilidad en un millón de que diga que sí [...]” (Samper, 2001: 21).

Este establecimiento de puntos de vista y de técnicas que aparecen alrededor de situaciones en las que la condición humana es reducida a cero resulta central, de allí la necesidad de no perder de vista las palabras de Caballero y su *fascinación* estética sobre estas narrativas, pues se abre ante nosotros un interrogante primordial: “¿Por qué las personas sienten placer y disfrutan de cosas que les podrían aterrorizar en la vida real?”, se pregunta John Durham Peters (2001: 721), y en dicho interrogante nos vemos interpelados porque pone ante nosotros tres componentes que ejercen interacción entre sí y que por obvios parecen escapar al entendimiento: primero, que los hechos reales tienen implicaciones políticas y morales, a diferencia de las ficciones; segundo, que los hechos reales reclaman nuestra ayuda, demandan de nosotros una obligación y no nuestra apreciación o placer (2001: 721); tercero, que la narración, esta vez escrita e impresa, se establece a su vez como testimonio en cuanto *representa* un acontecimiento pasado en la esfera pública, el mismo que ha de interpelar a otros, sus lectores, e incidir de manera directa en las formas de comprensión de nuestro pasado, presente y futuro.

Pese a la obviedad de lo dicho, debemos volver a Martin Heidegger (1987) para rememorar el “olvido del ser”, ese que nos remite a la “ceguera hacia los acontecimientos” (Han, 2017) por causa del ruido de la comunicación, efecto que desvía la atención de esas experiencias atroces que nos conciernen hacia una turbadora fascinación literaria. George Steiner nos dice, con un nivel de duda razonable, pero no por ello demeritorio: “parece que nos doblamos hacia la tierra durante la noche, tal como los heliotropos” (2012: 12).

Obras fundacionales como *A sangre fría* de Truman Capote son el lugar común para ubicar la importancia de un tema como la otredad en casos de crisis, esta vez a partir de la masacre de una familia en 1959, los Clutter, para ser posteriormente narrada siguiendo lo que el mismo escritor denominó *novela sin ficción* o de *no ficción* (*non-fiction novel*). Publicado en 1965, este reportaje-novelado, o novela que sigue el método periodístico, volvió sobre elementos que la literatura y el mismo periodismo ya se habían planteado recurriendo a

una perspectiva personal y un desarrollo en el que lo performativo es determinante, pero añadiendo las inquietudes propias de un ejercicio objetivo que se vivió décadas atrás en los Estados Unidos, ofreciendo de esa forma una cierta ilusión de transparencia. ¿Por qué indicar lo de *cierta ilusión*? Por lo que el profesor Ronald Weber ha identificado: “[L]a verdad que Capote busca, mientras permanece fiel a los hechos documentados, es la verdad de la literatura, aquella consciencia de ser transportado a un mundo de significado y coherencia interna” (citado en Chillón, 2014: 282).

Lo que se identifica no es impertinente, y menos una interpretación denigrante; Capote se refirió de la siguiente forma a su obra: “No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta” (citado en Chillón, 2014: 283). El propósito, loable en una instancia personal, también nos deja conocer la relevancia de los otros y sus vidas en este orden: marcos en los que las vidas vividas importan menos que el valor de trascendencia de lo escrito – “no creo en las crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte” (Guerriero, 2009: 379)– y donde el valor de la vida aparece precedido por un oprobioso sentido que tiene a partes iguales pretensión económica e instrumentalización de la exposición del sufrimiento: “[...] yo trabajé como reportero para un periódico cuyos jefes opinaban que la mejor forma de dar brillo a una primera plana era un buen reportaje sobre la miseria humana”, nos cuenta Joseph Mitchell en un texto de 1938 y prosigue con la sentencia de sus superiores: “‘El hombre de a pie está hoy tan desolado que se alegra con las desdichas ajenas’, decía uno de ellos” (2017: 178).

A sangre fría, libro que primero se publicó en cuatro entregas en la revista *The New Yorker*, significó para Capote una oportunidad “extraordinaria”, “la experiencia más interesante de mi vida” para construir una “gran obra” siguiendo un marcado acento proveniente de la literatura realista, una suerte de trueque en apariencia imperceptible, pero que pone de relieve cómo los medios no son un “espejo de la realidad” sino que la configuran, y cómo también se la suplanta mediante esa voluntad estética (Chillón, 2014: 280-308) cuando esta se instala en la esfera pública. El aserto de Roger Silverstone cobra aquí relevancia: “Con su florido estilo actual, los medios preparan el terreno para una visión del mundo en la cual el otro queda incorporado o aniquilado, y también la perpetúan” (2010: 123).

Lo anterior da pie al siguiente interrogante: ¿deben existir límites en los campos de visibilidad de la crueldad humana? Plantear esta inquietud podría

llevar a suponer un deseo de censura, de socavar por esa vía la libertad de expresión de la prensa. Nada más lejos de lo que proponemos. Lo que este escenario comienza a marcar es la importancia de comprender que “la esfera pública se constituye en parte por lo que puede aparecer, y la regulación de la esfera de apariencia es un modo de establecer lo que se considerará como realidad y lo que no”, aunque hay un elemento que consideramos de mayor calado: “También es una forma de establecer qué vida puede quedar marcada como vida, y qué muerte contará como muerte” (Butler, 2017: 23). La incidencia de las representaciones deriva también en acciones, por lo que se abre aquí un dilema humano: la cuestión no está en si es pertinente que la sociedad deba conocer la existencia de esa crueldad, sino en el cómo. No en vano aparece el llamado de Theodor Adorno: “Dejar hablar al sufrimiento es la condición de toda verdad” (1984: 27). Verdad que se articula con la condición subjetiva de la experiencia vivida “que pesa sobre el sujeto” en cuanto historia que ha acontecido y que devela aspectos de nuestra condición humana que requieren atención a partir de la comunicación como “acto de poner en común las experiencias particulares mediante enunciados, con el fin de establecer acuerdos intersubjetivos sobre el ‘mundo de todos’, el conjunto de mapas que conforman la cartografía que por convención cultural llamamos ‘realidad’” (Chillón, 1999: 29).

Una realidad que hace parte de todos y que es preciso no ocultar o, lo que es lo mismo, no *desrealizar*. Las consecuencias de ello, es sensato expresarlo, pueden observarse en Colombia de manera palpable porque mientras, por un lado, académicos y organizaciones como la del Grupo de Memoria Histórica reiteran que el país ha vivido una “guerra prolongada y degradada” (2013), por el otro se nos habla de un fracaso de las narrativas para expresar esa realidad catastrófica o monstruosa, pese a su presencia reiterativa en múltiples producciones culturales (Bonilla, 2018; Bonilla y Tamayo, 2014; Caballero, 2006; Lara, 2009; López de la Roche, 2014; Molloy, 2005; Suárez, 2010). En esta línea, e inquiriendo por los modos de la (in)visibilidad, Jorge Bonilla (2018) se pregunta “¿por qué no vimos la barbarie?” en un marco visual (la fotografía) que no es ajeno a la inquietud por la narrativa, ya que, en nuestro caso, aludimos a las palabras, a la escritura. Ambos escenarios no son lejanos por una sencilla razón: “La representación no es un acto de producir una forma visible, [sino] de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía” (Rancière, citado en Bonilla, 2018: 83). Así pues:

Ese por qué no vimos la barbarie problematiza, más bien, la existencia –la frágil existencia– del régimen de visibilidad mediante el cual hemos dado

inteligibilidad a la atrocidad, con el cual hemos alentado esferas públicas de deliberación y desde el cual hemos promovido nuestras respuestas éticas frente a los horrores de la guerra. Situación que, por cierto, plantea una paradoja: la de una guerra que estando tan cerca, porque fue librada en la misma geografía nacional, a la vez haya podido estar tan distante en los dispositivos de representación de su horror y, sobre todo, en el compromiso moral con las víctimas de esta. Decir que “no vimos” la barbarie es afirmar nuestra distancia, a pesar de su proximidad (Bonilla, 2018: 3).

La paradoja que señala Bonilla requiere especial atención porque, al tiempo, establece un juego de relaciones que pondremos en diálogo con Walter Benjamin cuando expresa que: “Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre. ‘A mis lectores’, solía decir, ‘el incendio en un techo en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid’” (2008: 67). No hay contradicción sino un movimiento que pasa inadvertido. Ambos autores nos invitan a mirar catástrofes y situaciones auténticas que tienen un denominador común: seres humanos que, independientemente de su ubicación, viven situaciones que expresan valores periodísticos como actualidad, novedad y prominencia. En ambos, a su vez, observamos que han sido materia informativa. Como nos recuerda Benjamin, la información es una forma de comunicación, que en nuestro caso se hibrida con la narración.

La perspectiva de Benjamin es valiosa porque articula narración y experiencia, donde la primera no es un objeto autónomo ya que funciona a partir de una relación trascendental: su vinculación con un mundo externo que deriva en *factum* histórico. Asunto que, nos señala el escritor berlinés, resulta problemático en una doble condición: por un lado, “reclama una pronta verificabilidad [y] es indispensable que suene plausible [y por el otro], la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones” (2008:67), elemento que es condición para la información en el marco benjaminiano si, como debe ser, se atiene a aquello que acontece, esto es, si relata la realidad sin inventar una realidad paralela (Caballero, 2006).

Así, lo que se aprecia en Benjamin no es una renuncia a la posibilidad de interrelación entre técnicas que alimenten ese “escribir bien”,⁴ pero sí una clara

⁴ Daniel Samper Pizano (2001) utiliza la expresión “ínfulas literarias”, que parece no tener ningún propósito peyorativo. Sin embargo, tiene un profundo valor en este caso porque marca precisamente uno de los componentes problemáticos al momento de emprender los

jerarquía de alcances temporales y la responsabilidad que encarnan y declaran los objetos al representar una transformación vital del ser humano: la muerte, condición humana a la que se llega por múltiples condiciones y que al ser abordada por el periodismo conduce a la siguiente tensión: narrar sin evadir las explicaciones, que aparecen en un orden contextual que, al igual que en el caso de la historia, se ubica en un pasado concreto donde precisiones como nombres, fechas, cifras y lugares son esenciales junto a la descripción detallada de formas de vida y costumbres. Lo anterior indica la importancia de desarrollar contextos, adentrarse en los acontecimientos para develar las dinámicas que los forjaron e indagar por las razones y las causas.

Este norte reflexivo es un lugar común en el periodismo, pero identificamos que hay una preocupación apenas epidérmica porque las derivas del oficio han tomado un rumbo no menos importante que problematizamos. Para la periodista argentina Leila Guerriero, heredera de la vena narrativa estadounidense y latinoamericana:

Excepto el de inventar, el periodismo puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la realidad. Alguien podría preguntarse cuál es el sentido de poner tanta dedicación en contar historias de muertos reales, de amores reales, de crímenes reales. Las respuestas a favor son infinitas, y casi todas ciertas, pero hay un motivo más simple e igual de poderoso: porque nos gusta (2009: 379-380).

Las palabras de Guerriero no dejan de expresar similitud con las de Capote en su ánimo personal de desarrollar la *gran obra*, la obligada relación con la realidad y su vinculación con temas propios del drama de la tragedia griega con una dosis nada despreciable de fatalidad. Al tiempo, ambos reporteros-novelistas se enlazan con una pretensión de universalidad, con esa búsqueda de trascendencia propia de la novela y que el periodismo literario también ha hecho propia. Nada tiene ello de criticable hasta que de ese cruce de intereses de virtualidad artística emergen los efectos en lo público y las relaciones con los otros a partir de la realidad que es representada. Como lo recuerda el también

relatos periodísticos. En palabras del mismo Samper, la crónica arribó para “ofrecer un antídoto contra la solemnidad y la prosopopeya característica del periodismo colombiano” (2001: 16), una ubicación que no deja de ser ideológica al establecer constantemente un diálogo con el periodismo estadounidense y su influjo en la prensa colombiana, particularmente en el “periodismo amarillo” y su incipiente interés en “trabajar más los temas humanos” (2001:18).

periodista Tom Wolfe: “En opinión de la señorita Adler”, que trabajaba en *The New Yorker* para cuando Capote envió su novela en cuatro entregas, “*A sangre fría* era un texto ‘morboso, sensacionalista y lascivo’” (2001: 301).

No se pueden soslayar esos términos porque de manera inmediata se puede apreciar que están vinculados con la denominada prensa amarilla, roja, popular o de sucesos, un frente que no se considera propio del periodismo literario, sino de los medios de comunicación hegemónicos en su afán capitalista (Correa, 2017; Hoyos, 2003, 2009; Puerta, 2016, 2017). Carlos Mario Correa, citando a José Luis Arriaga, describe así la nota roja, donde no deja de traslucirse el reportaje novelado de Capote:

En su horma “caben los relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama, entre otros” (Arriaga, citado en Correa, 2017: 59).

Es claro que la posición de Renata Adler es básicamente eso, una mirada personal, por ello no se trata de descalificar la obra de Capote en su conjunto sino de identificar un componente crítico que, más allá del valor literario, preste atención al sentido de lo dicho. Esas palabras nos brindan también un resquicio para identificar allí una continuidad del Barroco (Chartier, 2012), la persistencia de un terreno movedizo en cuanto habla de un cruce de límites inciertos entre verdad y verosimilitud (ese recalcado mestizaje), las irregulares y hasta extravagantes figuras que surgen de la composición, así como por la presencia de un componente humano que nos resulta primordial y que en este caso es polémico en sí mismo. Como lo plantea Henry Ettinghausen:

Jugando con el horror y la repugnancia, a la vez que con la atracción y la fascinación, que ejercen las catástrofes, el mal y lo desconocido, esa prensa [la popular] ya se anticipaba a aspectos cruciales de la literatura y el arte del Romanticismo y del Surrealismo, como también al túnel de la bruja, al Eje del Mal y al cine de terror, que tanto siguen horrorizando y seduciendo (2012: 157).

Situar de manera anticipada a *A sangre fría* como un producto propio de la prensa amarilla o popular significaría indicar a su vez que *The New Yorker* es un medio amarillista/popular, lo que a todas luces puede resultar apresurado,

aunque hay sí una especie de decadencia o estancamiento en el que la misma Adler y Tom Wolfe concuerdan (Wolfe, 2001).⁵

Lo que se pretende señalar es que obras como la de Capote permiten observar una serie de vasos comunicantes que derivan en un escenario que amerita su estudio a partir de su pretendido enfoque humano al visibilizar la atrocidad, rumbo que pretendemos seguir a partir del interrogante que nos deja lo visto hasta ahora: ¿es posible que sigamos inscritos en una sociedad barroca (Chartier, 2012) y qué papel tiene en ello el periodismo literario? Hannah Arendt nos brinda un anticipo sobre esa responsabilidad moral necesaria en los *tiempos de oscuridad*, que hasta acá no hemos mencionado y que, entrevemos, se articula con el norte de comprensión que nos decanta Caballero:

Una cosa es cierta: tenemos que combatir todos los impulsos para mitologizar lo horrible, y en la medida en que no pueda evitar ese tipo de formulaciones no habré entendido lo que verdaderamente aconteció [Arendt a Jaspers, 17 de diciembre de 1946] (Arendt y Jaspers, 1992: 69).

⁵ En el libro *El periodismo canalla y otros artículos*, Wolfe (2001) narra su experiencia al abordar la realización de un texto sobre *The New Yorker* que finalmente derivó en dos publicaciones para la revista *New York*: “Pequeñas momias. La verdadera historia del rey del país de los muertos vivientes, sito en la calle Cuarenta y tres” y “Perdido en la selva de los pronombres relativos: el *New Yorker*”. Ambos artículos están contenidos en este libro en su capítulo final, donde los términos utilizados por Wolfe en el prefacio no dejan de llamar la atención: periodismo amarillo y canalla.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- Ardila, Clemencia. “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo”. *Coherencia* 12.22 (2015b). <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.10>.
- Ardila, Clemencia. “Redecir la crónica para configurar su sentido. Una lectura desde la hermenéutica”. *Signo y Pensamiento* 34.66 (2015a). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-66.rccs>.
- Arendt, Hannah y Karl Jaspers. *Correspondence 1926-1969*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la filosofía de la historia*. México: Ítaca, 2008.
- Bloom, Harold. *Anatomía de la influencia: La literatura como modo de vida*. México: Taurus, 2011.
- Bonilla, Jorge y Camilo Tamayo. “El deber de la memoria. La agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002-2012”. *Palabra Clave* 17.1 (2014).
- Bonilla, Jorge. *El reflejo de Medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia*. Tesis Universidad Nacional de Colombia, 2018. Medellín: Colombia. <https://bit.ly/2srvyH9>.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Caballero, Antonio. “El periodismo sí es un género literario”. *Literatura y periodismo. Dos lenguajes afines*. Ed. Antonio Caballero, et al. Medellín: Comfama, 2006.
- Carrión, Jorge. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Chartier y Carmen Espejo. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Chartier, Roger. “Introducción. Barroco y comunicación”. *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y periodismo en el Barroco*. Eds. Roger Chartier. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Chillón, Albert. “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. *Cuadernos.info* 40 (2017). <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.40.1121>.
- Chillón, Albert. *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2014.

Chillón, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relación promiscuas*. Barcelona: Aldea Global, 1999.

Correa, Carlos Mario. *Narradores del caos. La apuesta de la crónica latinoamericana contemporánea*. Medellín: Editorial EAFIT, 2017.

Ducrot, Víctor. “Objetividad y subjetividad como mito del periodismo hegemónico”. *Sigilo y nocturnidad de las prácticas periodísticas hegemónicas: Una introducción al modelo teórico y metodológico*. Comp. Víctor Ducrot. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2009.

Dutch, Lluís y Albert Chillón. *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder, 2012.

Espeche, Carlos. “Periodismo objetivo o subjetivo, una falsa dicotomía”. *Congreso de Periodismo y Medios de Comunicación*. La Plata, mayo de 2012. La Plata: Argentina.

Ettinghausen, Henry. “Prensa amarilla y Barroco español”. *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y periodismo en el Barroco*. Eds. Roger. Madrid: Marcial Pons, 2012.

Franco, Natalia, Patricia Nieto y Ómar Rincón. *Tácticas y estrategias para contar. Historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2010.

Fuller, Jack. *News Values: Ideas for an Information Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991.

Guerriero, Leila. “¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?”. *Frutos extraños*. Madrid: Alfaguara, 2009.

Guerriero, Leila. “La verdad y el estilo”. *El País*. 18 de febrero de 2012. <https://bit.ly/2srEEEng>.

Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.

Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard, 1987.

Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Hoyos, Juan José. *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

Jaramillo, Darío. “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2012.

Jiménez, Daniela. “Alfredo Molano: ‘El periodismo colombiano lo que ha hecho es falsificar la guerra’”. *EntreVistas: Laboratorio Periodístico De la Urbe*. 13 de agosto de 2018. <https://bit.ly/34nULJs>.

Lara, María Pía. *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Llovet, Jordi. “Prólogo”. *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2014.

López de la Roche, Fabio. *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: Debate y Universidad Nacional de Colombia, 2014.

Marsh, Charles. “Deeper than the fictional model”. *Journalism Studies* 11.3 (2010). <https://doi.org/10.1080/14616700903481937>.

Mèlich, Joan-Carles. *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder, 2010.

Mèlich, Joan-Carles. *La lección de Auschwitz*. Barcelona: Herder, 2004.

Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder, 2014.

Mitchell, Joseph. *La fabulosa taberna de McSorley: Y otras historias de Nueva York*. Barcelona: 2017.

Molloy, Sylvia. “Latin America in the US Imaginary: Postcolonialism, Translation, and the Magic Realist Imperative”. *Ideologies of Hispanism*. 30. (2005).

Nussbaum, Martha. *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

Osorio, Raúl. *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2017.

Peters, John. “Witnessing”. *Media, Culture and Society* 23.6 (2001). <https://doi.org/10.1177/016344301023006002>.

Puerta, Andrés. “Crónica latinoamericana. ¿Existe un Boom de la no ficción?”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23.1 (2017). <https://doi.org/10.5209/ESMP.55589>.

Puerta, Andrés. “El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época”. *Anagramas* 9.18 (2011).

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Barcelona: Ediciones Cristiandad, 1987.

Rius, Josep. *Periodismo en reconstrucción*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.

Samper Pizano, Daniel. “La crónica en la historia de Colombia”. *Antología de grandes reportajes colombianos*. Madrid: Aguilar, 2001.

Schaeffer, Jean-Marie. “Fictional vs. Factual Narration”. *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn, et al. Hamburgo: Hamburg University, 2012.

Silverstone, Roger. *La moral de los medios de comunicación*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2010.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2003.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, 2012.

Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

Wolfe, Tom. *El periodismo canalla y otros artículos*. Barcelona: Ediciones B, 2001.

Primera parte



Los silencios del daño: una perspectiva para el análisis de la poesía sobre la violencia en Colombia*

Daniel Clavijo Tavera**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch2> ○●

Navegando sobre un río silencioso

dijo un hermano:

*“Si los ríos pudieran hablar,
cuánta historia contarían...”.*

*Y alguien habló desde lo profundo
de esa selva misteriosa:*

*“La historia es tan miserable
que los ríos prefieren callar...”.*

Fredy Chikangana, Yakukunamanta (*De los ríos*)¹

* Este ensayo se configura como avance de la investigación “Los silencios del daño en la poesía colombiana (1985-2015)”, del doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT. El trabajo doctoral se inscribe en las líneas de interés del proyecto de investigación “Del canon a los márgenes: revisión crítica de la poesía en Colombia en el siglo xx”, adscrito al grupo de investigación Estudios de Filosofía, Hermenéutica y Narrativas, del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.

** Candidato a doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT e integrante del grupo de investigación en Estudios de Filosofía, Hermenéutica y Narrativas del Departamento de Humanidades de la misma universidad. Correo electrónico: oclavijo@eafit.edu.co

¹ Yakukunamanta/ Sucay jahuapi yakuk mucmikuk/ Suttin-rimay huauk:/ “paylla yakucuna atipay upallalla rimay”/ Hayk’a yupayuyay.../ Pi-maypas suttin-rimay acumanta animasachachaymanta/ “yuyaycuna ancha mica/ lma yakucuna acllay upallay...” (Chikangana, 2010: 28).

Introducción

Si bien abundan en Colombia estudios sobre la llamada literatura de la violencia, la mayor parte de estos se centra en la producción narrativa;² aún es escasa la crítica académica y literaria sobre la expresión poética que ha intentado dar cuenta del horror de la guerra. A esta carencia de trabajos, se suma el hecho de que el enfoque crítico tradicional ha subordinado las posibilidades estéticas de la creación literaria a las coordenadas y acontecimientos histórico-sociales del contexto conflictivo. En este sentido, este ensayo indaga en las posibilidades de análisis que se desprenden de asumir el silencio como perspectiva conceptual para el abordaje de la relación entre poesía y violencia, noción en la que convergen tanto el lenguaje poético cuanto un fenómeno expresivo relacionado con la experiencia del daño.

Estudios recientes como los de Iván Padilla Chasing (2017), Juan Esteban Villegas-Restrepo (2016) o Selnich Vivas (2001), entre otros, han llamado la atención sobre las limitaciones o el reduccionismo en los que incurre la crítica –y, en ocasiones, la propia creación literaria– al priorizar el enfoque constatativo de la situación del país en el abordaje de los textos literarios que se ocupan de la violencia. Por esta razón, tras un breve recorrido por los planteamientos de estos autores para precisar los problemas de la mencionada carencia crítica, procederé a la formulación y la descripción de la noción de los silencios del daño –así como al diálogo con las tipologías del silencio construidas por diversos autores– como perspectiva interpretativa para la relación poesía-violencia, para pasar, finalmente, a indagar en la relación entre poesía y silencio para evidenciar que se trata de un vínculo poco explorado en los estudios críticos sobre la lírica colombiana.

Literatura y violencia: crítica de la crítica

El objetivo del ensayo de Padilla, titulado *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos* (2017), es señalar

² En este sentido, los trabajos de Juan Carlos Galeano (1997), Óscar Osorio (2006) e Iván Padilla (2017) recogen un amplio inventario de estudios sobre la narrativa de la violencia en Colombia, entre los que cabe mencionar: *Gabriel García Márquez y la novela de la Violencia en Colombia*, de Manuel Antonio Arango (1985); *La novela sobre la Violencia en Colombia*, de Gerardo Suárez Rendón (1966); *La novelística de la violencia en Colombia*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1970); “De la violencia en la Violencia a la novela de la Violencia: 1959-1969. Hacia un proyecto de investigación”, de Marino Troncoso (1987), y “Literatura y violencia en la línea de fuego”, de Augusto Escobar Mesa (1997).

lo problemático que resulta el uso de la categoría *de la violencia* en el trabajo crítico sobre el arte y la literatura en Colombia, texto que, si bien se centra en la narrativa, alberga algunas consideraciones sobre el teatro y la poesía. De acuerdo con el autor, dicha expresión –“de la violencia”– ha operado como “saco roto” para incluir “cualquier obra cuya diégesis se construya a partir de cualquier manifestación de barbarie provocada por un evento pasado o contemporáneo de nuestra historia nacional” (Padilla, 2017: 54).³ De esta manera, dice Padilla, las posibilidades estéticas se han agotado en concepciones de *reflejo* o verificación de hechos históricos y los estudios se han limitado a la aproximación temática de las obras:

Tal condicionamiento de la crítica a una categoría no literaria o estética empobrece, como se dijo, la dimensión literaria de muchas de estas obras y hace que se les considere como testimonios tipo *documento* de dichos momentos: por lo general, en el proceso de evaluación literaria se soslaya la cualidad de obras de arte verbal y se pasa directamente a estudiar el tema o a identificar los hechos históricos. Este punto de vista se mantiene en muchos estudios en los que lo primero que se observa es la carencia de presupuestos teórico-metodológicos para realizar valoraciones literarias apropiadas” (2017: 34).⁴

El trabajo de Villegas-Restrepo, “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria u olvido?” (2016), por su parte, advierte sobre lo que denomina una inmensa laguna teórico-conceptual alrededor del análisis de la relación entre el discurso poético y el fenómeno de la violencia en Colombia. Tras reconocer aportes importantes en aproximaciones pioneras como *Las palabras están en situación*, de Armando Romero (1985), *Polen y escopetas: La poesía de la violencia en Colombia*, de Juan Carlos Galeano (1997), “La poesía colombiana frente al letargo”, de Juan Manuel Roca (2002), y “Reflexiones sobre la poesía y la guerra” y “Poetizar, un crimen”, de Selnich Vivas (2001, 2015), Villegas-Restrepo indica que los enfoques de este tipo “se han negado a aceptar los múltiples rostros que [la violencia] ha adquirido en

³ A lo largo del texto de Padilla, de acuerdo con lo expresado por el editor, se establecen tres acepciones del término *violencia*: a) *Violencia*, como período histórico; b) *violencia*, como sustantivo de uso generalizado, y c) *de la violencia*, como categorización de las obras estéticas (Padilla, 2015: 9).

⁴ Cabe mencionar que el ensayo de Padilla no presenta mayor desarrollo de lo que serían los presupuestos teórico-metodológicos aptos para llevar a cabo valoraciones literarias apropiadas que permitan trascender el abordaje meramente temático de las obras.

nuestro territorio y sus habitantes” (2016: 123) y aboga por nuevos abordajes teórico-críticos sobre la relación poesía-violencia. Entre estos, por mencionar dos ejemplos, sugiere aproximaciones a la obra de poetas como León de Greiff, Germán Pardo García o Aurelio Arturo desde una lógica económica o ambiental; o estudiar la obra de José Manuel Arango, María Mercedes Carranza, Mario Rivero o Pedro Arturo Estrada a la luz de las dinámicas urbanas que se articulan entre el espacio público (ciudad-calle-cuadra) y el privado (casa-cuerpo). En últimas, la propuesta de Villegas-Restrepo, que no abandona cierto énfasis en lo contextual, busca aproximarse a un fenómeno desde perspectivas capaces de trascender “las simples periodizaciones tanto históricas como poéticas” (2016: 125) y que permitan, además, tener en cuenta la producción de autores tradicionalmente excluidos del canon de la poesía en Colombia.

El ensayo de Vivas, titulado “La marea de la sangre: reflexiones sobre la poesía y la guerra” (2001),⁵ centrado más en la creación poética que en la crítica, propone cuatro condiciones que debe considerar un poema contra la guerra: que posea una elaboración poética o una lucha contra el lenguaje; que suscite un efecto estético que permita prefigurar el porvenir; que supere el estado de crisis personal y las coordenadas histórico-sociales; y que trastoque el sentido de los conceptos al hablar de la realidad (2001: 23). Vivas resta el valor poético de obras con intenciones documentales, de las que dice que resultan complementarias a la tarea de la sociología, el derecho o el periodismo investigativo, y afirma que los más importantes poetas sobre la guerra se refieren a ella sin necesidad de mencionarla o que

se ocupan de sus efectos, de sus contradicciones internas, de la dimensión humana que la permite. Se supone que el poeta como intelectual, está dotado de una sensibilidad y una formación especiales que le permiten preguntar la realidad desde otros ángulos, desde puntos diversos y plurales. La mirada de la poesía es, debería ser, contradictoria, irónica, en la medida en que trata –en esto consiste su lucha y su originalidad– de expresar en un todo armónico elementos (hechos, ideas, sentimientos, experiencias, etc.) que en principio son excluyentes o están en desequilibrio, como dice Heaney. El poema hace de su material, de su forma y de su contenido una disonancia armónica con la que logra transformar la realidad (Vivas, 2001: 22).

⁵ Se trata del mismo ensayo analizado por Juan Esteban Villegas-Restrepo con el nombre de “Reflexiones sobre la poesía y la guerra” (2002).

Estos tres antecedentes –claramente, no son los únicos– permiten ilustrar, de manera general, que aún existen enormes posibilidades de exploración y análisis para aproximarse a las complejidades que suscita pensar en la relación entre literatura y violencia. Una de estas, como lo precisa el texto de Vivas (2001), se configura a partir del trabajo y la reflexión sobre el lenguaje. En este sentido, la perspectiva propuesta en estas páginas, relacionada con el silencio como categoría teórico-crítica de análisis, pone el énfasis, justamente, en la problematización del lenguaje y abre un punto de múltiples convergencias entre palabra y acontecimiento, en la medida en que el fenómeno del silencio se encuentra tanto en la experiencia de la violencia y del daño como en la configuración misma de la palabra poética.

El silencio como aproximación en un doble sentido: poema y violencia

Como se evidencia en los tres trabajos anteriormente mencionados, el anclaje referencial de la creación literaria a un acontecimiento o a un fenómeno histórico determinado no es en sí mismo el problema. La limitación surge cuando la aproximación crítica se centra en asumir el texto como constatación o representación de determinada realidad práctica, sin profundizar en las particularidades y potencialidades de cada expresión estética. Hegel, quien planteaba una oposición entre lo poético y lo prosaico,⁶ no excluía la posibilidad de que el primer ámbito pudiera ocuparse del segundo, siempre y cuando la poesía revelara y estableciera el diálogo con los intereses del espíritu humano, más allá del mero recuerdo del acontecimiento empírico, “[...] de tal modo que no es el hecho en sí mismo, sino la disposición del alma lo que allí se refleja, lo que constituye el punto esencial” (Hegel, 2008: 435). Incluso, se pronunciaba ya en relación con un caso específico sobre la manera en que la poesía inscribía en la posteridad un hecho prosaico, al abordarlo desde las complejidades del espíritu humano más que desde la constatación de lo ocurrido:

No es la cosa en sí misma y su existencia práctica, sino la imagen y el discurso lo que constituye el fin de la poesía [...] Así, para no citar más que un rasgo, encontramos un ejemplo de ello en el dístico, conservado por Heródoto, que refiere a la muerte de los griegos caídos en las

⁶ Hegel entiende lo prosaico como una esfera de pensamiento que comprende la concepción del mundo ordenado racionalmente bajo las conexiones y categorías del pensamiento lógico; entre estas, estarían incluidas la historia y la elocuencia.

Termópilas. El pensamiento es de una perfecta sencillez. Se dice que cuatro mil peloponenses han luchado contra trescientos mil persas. Pero el interés consiste en redactar una inscripción, en expresar el hecho para los contemporáneos y para la posteridad. Es el relato por el relato, y desde luego la expresión es poética, es decir que se revela como una creación [...] del espíritu que deja el fondo en su simplicidad, y, sin embargo, modela la expresión intencionadamente. La palabra que encierra el pensamiento es por sí misma de un valor tan grande, que trata de distinguirse de cualquier otra forma de discurso y llega a ser un dístico (Hegel, 2008: 249).

En un sentido similar, al analizar el poema “*Du liegst*”, de Paul Celan –texto inspirado tanto en el asesinato de dos dirigentes comunistas en 1919 como en la ejecución de los conspiradores que atacaron a Hitler en 1944–, se preguntaba Peter Szondi: “¿Hasta qué punto la comprensión del poema depende del conocimiento de los materiales biográficos e históricos?” (2005: 111) y concluía que el conocimiento de los hechos históricos no es en sí mismo una interpretación y que, si bien no puede desconocerse la dimensión histórica de la génesis del poema, como condición previa del mismo, dicha identificación no agota la comprensión. En palabras de Vivas, el efecto estético del poema “depende de la capacidad del autor para superar las condiciones concretas, tanto históricas como biográficas que lo produjeron [...] para dar paso a una experiencia esencial” (2001: 22).

El silencio se abre entonces como posibilidad de esa “experiencia esencial” de la que surge, que permea y a la que regresa el poema a la vez que, en diversos contextos, aparece como única posibilidad expresiva frente a los límites de la experiencia humana; en este caso, la experiencia del trauma. Ya desde autores como Walter Benjamin o Theodor Adorno se advertía el interés sobre el fenómeno del silencio en la guerra, cuando reflexionaban sobre la incapacidad o la inutilidad del lenguaje articulado para dar cuenta del horror. Benjamin (2010: 60) profundizó en el mutismo de los soldados que regresaban a casa tras la Primera Guerra Mundial y Adorno (1962: 14) pronunció aquella conocida sentencia sobre lo “barbárico” que sería escribir un poema después de Auschwitz. Estas dos aproximaciones podrían asumirse como un punto de partida que derivaría posteriormente en indagaciones, desde diversas disciplinas, sobre los silencios emparentados con la violencia. Entre estas últimas, se encuentran las investigaciones de Adam Ford (2011), Carlos Thiebaut (2017), David Le Breton (2016), Rigoberto Reyes Sánchez (2017), Rogelio Tobón (1992) y Wolfgang Heuer (2017), por mencionar algunas, que se consolidan como esfuerzos de clasificación y de interpretación del silencio. A manera de ilustración, el trabajo de algunos de estos autores permite afirmar que

existen tipos de silencio relacionados con las etapas del daño, con los agentes que los experimentan o los promueven –víctimas, victimarios y terceros–, así como con la intencionalidad misma del callar o del silenciar. Es justamente a partir de estos antecedentes teórico-conceptuales de donde se construye la perspectiva denominada “los silencios del daño”.⁷

Tipologías del silencio: una aproximación a la delimitación del concepto de los silencios del daño⁸

Tal vez, la más general de las propuestas para establecer una tipología de los silencios vinculados con la violencia sea la de Reyes Sánchez, quien opta por hablar de tonalidades del silencio, pues afirma que el silencio absoluto está presente únicamente en el cuerpo muerto (2017: 261). Reyes establece tres grandes tonalidades político-afectivas del silencio –relacionadas con los motivos que las generan y con el marco en el que se producen–, a las que denomina: enmudecimiento, acallamiento y guardar silencio. El enmudecimiento se relaciona con una incapacidad de verbalizar lo sucedido o de “darle un sentido expresable con palabras” (2017: 264); el acallamiento es el silencio que se instala en el cuerpo por coerción, por imposición, por amenaza; por último, el guardar silencio se presenta como una forma de respuesta consciente, “un mutismo elocuente generalmente cargado de significado emotivo” (2017: 278) que se posiciona como mecanismo de resistencia, de protesta.

La propuesta de Wolfgang Heuer, quien se basa en el Holocausto nazi para hablar de un silencio múltiple, se concentra en las motivaciones que llevan a los victimarios a callar y menciona razones como el miedo de los perpetradores al castigo; la vergüenza por haber colaborado en lo que derivó en crímenes inéditos contra la humanidad, y la incapacidad de hablar por causa de la experiencia traumática de los soldados (2017: 300). En pocas palabras, Heuer aborda lo que

⁷ Sin pretender darle un título a su clasificación de los silencios, Carlos Thiebaut habla de “los silencios ante el daño” (2017: 223), frase de donde surge la idea de “los silencios del daño”, noción que toma distancia del enunciado textual de Thiebaut, al cambiar la preposición, dado que la idea de “ante” sugeriría una especie de respuesta del silencio *frente* al daño y existen expresiones como la indiferencia colectiva o el olvido, entre otras, donde el silencio no solo es reacción sino que es configurador del daño mismo.

⁸ Este apartado sobre las tipologías que apuntan hacia una desambiguación del silencio con relación a la experiencia del daño toma como base el artículo “Los silencios del daño en la poesía colombiana” (Clavijo, 2020), publicado en la revista *Caderno de Letras*, cuyo desarrollo aborda propiamente el análisis de los poemas a la luz del silencio.

podría entenderse como el silencio “oficial” que se instaló en Alemania durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En palabras de George Steiner:

Millones de alemanes comenzaron a comentar entre ellos y a decir a los extranjeros crédulos que les atendían que lo que se contaba del pasado no era del todo cierto, que los horrores habían sido enormemente exagerados por la propaganda aliada y el periodismo sensacionalista (2013: 136).

Si bien la perspectiva de Heuer es reducida, pues se focaliza en los perpetradores del daño, ofrece un panorama diverso para aproximarse a lo que podría denominarse como un silencio institucional; de hecho, pocos esfuerzos de clasificación del silencio se ocupan de profundizar en motivaciones como la vergüenza o la culpa, que no son del ámbito exclusivo de los victimarios: como recuerda Giorgio Agamben, el sentimiento predominante entre los sobrevivientes de Auschwitz era el de la vergüenza (2009: 135).

La propuesta clasificatoria de Carlos Thiebaut se basa en la idea de que existen silencios negativos y positivos: entre los primeros, se encuentran los silencios experimentados por quien sufre el daño –no querer hablar y no poder hablar– y por quien produce el daño –acallar y no escuchar–; entre los segundos, están los silencios experimentados por los terceros, es decir, por quienes se ven interpelados por el daño; el silencio positivo es el que “ejercen, como espectadores concernidos y como acompañantes implicados en la elaboración del daño, quienes perciben ese daño y se sienten interpelados [y] es, ante todo, el del acompañante concernido en el daño y su trabajo” (2017: 243).

La clasificación que hace David Le Breton (2016) en el capítulo “Las políticas del silencio” se refiere a las manifestaciones del silencio impuesto por la violencia, aquel que destruye el vínculo social, donde, para la perspectiva propuesta, se hacen relevantes las que denomina *oposición*, *reducir al silencio*, *indiferencia*, *mutismo* y *lo indecible*. Sin que la propuesta de Le Breton esté organizada en relación con el agente que experimenta el silencio, es claro que las categorías de “oposición” y “mutismo” se configuran como espacios del silencio en cuanto respuesta, mientras que la categoría de “reducir al silencio” obedece a la imposición del silencio por parte de quien ejerce determinado poder. Con respecto a la “indiferencia”, si bien el énfasis del autor se presenta en el plano individual de quien la padece –“individuos sin filiación, que a duras penas se mantienen en el ámbito social, pero que no despiertan el más mínimo interés en los que les rodean” (Le Breton, 2016: 76)–, es una categoría perfectamente trasladable al ámbito de lo colectivo-activo, tanto en la actitud de las instituciones como de la sociedad misma frente a quienes han sufrido la violencia; es el “no escuchar”

del que habla Thiebaut (2017: 232). De hecho, junto con el olvido, Le Breton incluye a la indiferencia como una forma radical de “descalificación del significado” ante la experiencia de “lo indecible”. Esta última experiencia se relaciona con la categoría de “enmudecimiento” de Reyes Sánchez (2017) o de “no poder hablar” de Thiebaut (2017), pero en el caso de Le Breton está presente también el deseo de contar que antecede al testimonio frustrado: “Imposibilidad de decir y de callarse, cruel indecisión entre dos necesidades igual de poderosas, dolor que produce una tensión imposible de aliviar” (2016: 83).

Adam Ford, por su parte, quien aborda el silencio desde una perspectiva mística –como la disposición necesaria para entrar en la profundidad de una experiencia de meditación y diálogo con la interioridad, en medio de un mundo ruidoso–, dedica uno de los capítulos de su libro a lo que llama “el lado oscuro del silencio”, relacionado con el miedo, la amenaza y la tortura. Allí, se refiere en detalle a la experiencia del confinamiento solitario de algunos prisioneros que devienen mudos, y a los regímenes autoritarios y totalitarios que imponen el silencio como mecanismo de intimidación y de control de la información y represión de la crítica y la opinión (2011: 85). Justamente, en Colombia, la noción de silencio en medio del conflicto ha sido tradicionalmente asociada al asesinato –o las amenazas– de periodistas, actividad que, de acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), deriva en el rompimiento del “tejido comunicativo de comunidades que muchas veces quedan en el desamparo informativo o, lo que es peor, en las interpretaciones únicas” (CNMH, 2015: 21).

Finalmente, el trabajo de Rogelio Tobón, *Semiótica del silencio* (1992), establece dos tipologías del silencio, provenientes, respectivamente, de la semiótica lingüística y de disciplinas que trascienden lo lingüístico –en algunos puntos, estrechamente relacionadas con los planteamientos de Le Breton (2016)–.⁹ En el primer grupo, Tobón parte de la premisa de que la palabra se compone de una dimensión expresiva y de una dimensión de significación y establece tres formas del silencio: a) cuando faltan la dimensión expresiva y la de significación; b) cuando falta –o aparece perturbada– la dimensión de significación, y c) cuando falta la dimensión expresiva. En el segundo grupo, se encuentran los silencios relacionados con lo psíquico, con lo cultural, con lo social, clasificados por Tobón como silencios voluntarios e involuntarios –por inconsciencia

⁹ La semejanza del trabajo de Tobón con el de David Le Breton se presenta principalmente en el planteamiento de este último de que existen silencios rápidos y silencios lentos, relacionados con las pausas naturales del discurso y con las reflexiones silenciosas motivadas por el contenido, respectivamente (Le Breton, 2016: 15).

o por imposición—. Tanto las categorías de los silencios lingüísticos como de los silencios voluntarios e involuntarios se configuran como antecedentes relevantes para el estudio de los silencios del daño.

Con grandes posibilidades de ser ampliados o controvertidos, estos ejercicios clasificatorios se configuran como una base teórico-conceptual relevante para la comprensión de que el silencio, más que una sustancia, es una relación (Le Breton, 2017: 17), una práctica, y que, si bien carece de sonido y de palabras, no carece de significación. Dicha significación no solo es variable, ocasional y dependiente del contexto inmediato (Villoro, 2016: 65), sino que obedece a coordenadas históricas y culturales que inciden claramente en las posibilidades de interpretación del fenómeno; uno de esos contextos donde el silencio se complejiza es entonces el de la violencia.

El silencio en la poesía colombiana: una perspectiva aún por explorar

El silencio, como se anotó anteriormente, guarda una estrecha relación con el quehacer poético; no solo como fondo natural de las palabras¹⁰ —de donde surgen y a donde llegan—, sino en la configuración misma de la palabra poética que, al tomar distancia de las significaciones objetivas e invariables del lenguaje, se mueve en la tensión existente entre la palabra discursiva y su negación (Villoro, 2016: 62). Los pensamientos más anclados al sustrato perceptivo —es decir, aquellos más cercanos al silencio—, afirma Alfredo Fierro, se expresan mejor “a través de formas simbólicas no lingüísticas, o a través de un lenguaje como el poético, con significados simbólicos encabalgados sobre los significados lingüísticos inmediatos” (1992: 55).

En el poema, el silencio opera como signo literario, dispuesto para la interpretación, en la medida en que confiere multiplicidad de sentidos al texto (Boves, 1992: 101). Su aparición en los versos se materializa por medio de la potencia evocativa de la que carece el lenguaje discursivo. Es así como el espacio en blanco, la ruptura de la sintaxis lógica, la elipsis y el oxímoron, entre otras, configurarían lo que Cadavid llama las “tácticas del silencio” (2016: 236) o lo que Rae Armantrout denomina la experiencia de la *cessation* en el poema (2007: 24). En este sentido, así como existen obras que hablan *sobre* el silencio

¹⁰ En esta línea, Julio Antonio Corigliano se refiere al silencio como “custodio” del poema; no solo en cuanto al silencio del que brota y al que aspira a llegar el poema sino el que, desde el punto de vista de la performatividad de su lectura, antecede y cierra el acto mismo de leerlo (2012: 68).

–tematización–, con estos recursos puede hablarse también de obras silenciosas –hablan *desde* el silencio–, como indica Ramírez Rave al comentar el trabajo de Ramón Pérez Parejo (Ramírez, 2016: 50).

En la crítica de la poesía colombiana el silencio podría considerarse todavía como una perspectiva marginal; más aún, el silencio como categoría para el análisis de la poesía vinculada con el fenómeno de la violencia. En el primer grupo han predominado los estudios sobre el silencio relacionado con la experiencia mística, enfoque del que dan cuenta particularmente los trabajos –ensayísticos y poéticos– de Jorge Cadavid,¹¹ quien asume el silencio tanto como estado o disposición para la comunión con lo trascendente como desde la imposibilidad del lenguaje discursivo de dar cuenta de ese tipo de experiencias o lo que se conoce como la inefabilidad. También pueden mencionarse aquí el ensayo “El silencio en la poesía de José Asunción Silva” de Rita Goldberg (1966) y la tesis doctoral *El silencio musical en la literatura: Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán*, de Daniela Hernández Gallo (2012), que se vale de la poesía para indagar en lo que la autora denomina como “silencio espacial”: espacio significativo y sugestivo que se comprende en la medida en que establece un diálogo con el sonido musical y con la palabra.

Sin que se relacione específicamente con la creación poética, cabe mencionar en este punto la investigación de Juan Manuel Ramírez Rave (2016) que, desde el punto de vista teórico-conceptual, indaga en la relación entre silencio y literatura, a partir del esbozo de una retórica y una poética del silencio; su trabajo se configura como una especie de estado del arte, en la medida en que recoge importantes aportes teóricos de autores como Amparo Amorós, Carmen Boves Naves, Eduardo Chirinos, Guillermo Sucre, Max Picard, Ramón Pérez Parejo y Susan Sontag.

En el segundo grupo –análisis que vinculen el silencio con la poesía sobre la violencia en Colombia–, más que investigaciones completas que profundicen en la relación o que indaguen sobre posibilidades de sentido del silencio en los poemas, se encuentran menciones aisladas en los trabajos críticos sobre determinados autores, entre los que se encuentran José Manuel Arango¹² y

¹¹ Entre los trabajos de Cadavid que más profundizan en la reflexión sobre el silencio se encuentran el libro *Escribir el silencio. Ensayos sobre poesía y mística* (2013) y los ensayos “El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento” (2009) y “La poesía silente” (2016).

¹² De hecho, la poesía de José Manuel Arango ha sido descrita como silenciosa por autores como Alonso Aristizábal (2013), David Jiménez (1989), Eufrasio Guzmán Mesa (2013), Francisco José Cruz (2013), Luis Hernando Vargas Torres (2010) y Piedad Bonnett (2013).

María Mercedes Carranza, cuyo poemario *El canto de las moscas. Versión de los acontecimientos* (2010), dedicado a poblaciones víctimas de masacres en el país, fue descrito por Beatriz Vanegas Athías como un libro donde “la medida de estos manifiesta en la estructura de inscripción sepulcral configura un silencio que habla de la tragedia acontecida” (2008: 36).

Claramente, la perspectiva del silencio para analizar la creación poética colombiana –más allá de la tematización– se hace más pertinente en autores de las décadas más recientes, quienes, tras el estruendo nadaísta de los años 60 –de acuerdo con Henry Luque Muñoz (1996) y Jorge Cadavid (2012)–, respondieron con cierta desconfianza frente al lenguaje e inclinación al silencio. Si, como lo indica Fernando Reati, los escritores de la literatura de la Violencia en Colombia aún confiaban en las posibilidades miméticas de la palabra (Reati, citado en Martínez, 2013: 26), en los poetas de las décadas de los 70, 80 y 90 comenzaría a evidenciarse la ruptura de dicha confianza ante la dificultad de la palabra para aprehender la realidad:

Así que el silencio laborioso de esa generación está cargado de estupor
y toda su práctica ha tenido como telón de fondo la pólvora y la sangre,
emanadas ya de la locura del narcotráfico, ya de una creciente guerrilla
contradictoria, que lleva más de medio siglo en los campos de Colombia
(Luque Muñoz, 1996: 41).

Estas transformaciones en el lenguaje poético, así como el creciente interés que ha puesto determinado grupo de poetas en reflexionar, desde las posibilidades de la palabra en el poema, sobre la difícil situación de violencia y barbarie que ha vivido en Colombia en los últimos años,¹³ hacen del silencio una alternativa de perspectiva de análisis apropiada para indagar en la relación entre lenguaje y trauma. Se trata de nuevos caminos que se le abren a la crítica alrededor de fenómenos que desde la década de los 80, como indicaba David Jiménez, los poetas ya venían revelando, al asumir la función de “infiltrar un poco de silencio en la barahúnda de la época” (1989: 9).

¹³ Entre los poetas que recientemente han indagado en su obra sobre la situación de violencia en Colombia se encuentran Juan Manuel Roca, José Manuel Arango, María Mercedes Carranza, Horacio Benavides, Hellman Pardo, Andrea Cote o Camila Charry Noriega, por mencionar algunos. También hay otros autores, como el caso de Fredy Chikangana, citado en el epígrafe de este texto, que si bien no han escrito poemarios completos sobre el fenómeno de violencia sí lo han tratado aisladamente en algunos de sus poemas.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *La novelística de la violencia en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 1970.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la Violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Aristizábal, Alonso. “José Manuel Arango: La poesía en el lugar de la noche”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.
- Armantrout, Rae. “Poetic Silence”. *Collected Prose*. San Diego: Singing Horse Press, 2007.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- Bonnett, Piedad. “Más es menos: La poesía de José Manuel Arango”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.
- Boves Naves, Carmen. “El silencio en la literatura”. *El silencio*. Comp. Carlos Castilla .
- Cadavid, Jorge. “El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento”. *Revista Universidad de Antioquia* 295 (2009).
- Cadavid, Jorge. *Escribir el silencio. Ensayos sobre poesía y mística*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2013.
- Cadavid, Jorge. “La poesía silente”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 1.90 (2016).
- Cadavid, Jorge. *República del viento. Antología de poetas colombianos nacidos en los años sesenta*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.
- Carranza, María Mercedes. *Poesía completa*. Sevilla: Sibila Fundación BBVA, 2010.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *La palabra y el silencio. La violencia contra periodistas en Colombia (1977-2015)*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015.
- Clavijo Tavera, Daniel. “Los silencios del daño en la poesía colombiana”. *Caderno de Letras*, Núm. 37 (2020): 229 - 252.
- Chikangana, Fredy. “Samai piscocok pponccopi muschcoypa: Espíritu de pájaro en pozos del ensueño”. *Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia*. 7. (2010)
- Corigliano, Julio Antonio. “Poesía y silencio”. *La Colmena* 73 (2012).

Cruz, Francisco José. “José Manuel Arango: una voz distinta, más discreta”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

Escobar Mesa, Augusto. “Literatura y violencia en la línea de fuego”. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Universidad Central, 1997.

Fierro, Alfredo. “La conducta del silencio”. *El silencio*. Comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza, 1992.

Ford, Adam. *En busca del silencio*. Madrid: Siruela, 2011.

Galeano, Juan Carlos. *Polen y escopetas: la poesía de la violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997.

Goldberg, Rita. “El silencio en la poesía de José Asunción Silva”. *Revista Hispánica Moderna* 1-2 (1966).

Guzmán Mesa, Eufasio. “La poesía y la paradoja”. *Prosas*. Ed. Luis Hernando Vargas Torres. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 2008.

Hernández Gallo, Daniela. *El silencio musical en la literatura: Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2012. Madrid: España. <https://bit.ly/2YQd676>.

Heuer, Wolfgang. “Volver a hablar tras la muerte del lenguaje. Sobre los esfuerzos de aprender a hablar y la facilidad de perder el lenguaje de nuevo”. *Los silencios de la guerra*. Eds. Camila de Gamboa y María Victoria Uribe. Bogotá: Universidad del Rosario, 2017.

Jiménez, David. “Poesía colombiana: 1980-1989”. *El Espectador*. 24 de diciembre de 1989: Magazín dominical.

Le Breton, David. *El silencio*. Madrid: Sequitur, 2016.

Luque Muñoz, Henry. *Tambor en la sombra: Poesía colombiana del siglo XX*. México: Verdehalago, 1996.

Martínez, Érika. *Entre bambalinas: Poetas argentinas tras la última dictadura*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Osorio, Óscar. “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva”. *Revista Poligramas* 25 (2006).

Padilla Chasing, Iván. *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena edita, 2017.

Ramírez Rave, Juan Manuel. “Hacia una retórica y una poética del silencio”. *Revista CS 20* (2016).

Reyes Sánchez, Rigoberto. “Enmudecer, acallar, guardar. Violencia y silencio en el México contemporáneo”. *Los silencios de la guerra*. Eds. Camila de Gamboa y María Victoria Uribe. Bogotá: Universidad del Rosario, 2017.

Roca, Juan Manuel. “La poesía colombiana frente al letargo”. *Revista Casa Silva* 15 (2002).

Romero, Armando. *Las palabras están en situación: Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura, 1985.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2013.

Suárez Rendón, Gerardo. *La novela sobre la Violencia en Colombia*. Bogotá: Luis F. Serrano, 1966.

Szondi, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta, 2005.

Thiebaut, Carlos. “Daño y silencio”. *Los silencios de la guerra*. Eds. Camila de Gamboa y María Victoria Uribe. Bogotá: Universidad del Rosario, 2017.

Tobón, Rogelio. *Semiótica del silencio*. Medellín: Concejo de Medellín, 1992.

Troncoso, Marino. “De la violencia en la Violencia a la novela de la Violencia: 1959-1969. Hacia un proyecto de investigación”. *Universitas Humanística* 28.28 (1987).

Vanegas Athías, Beatriz. “El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada”. *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 37-38 (2008).

Vargas Torres, Luis Hernando. *Problemas de una lectura filosófica de la poesía colombiana del siglo XX. Una aproximación a través de José Manuel Arango (1937-2002)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

Villegas-Restrepo, Juan Esteban. “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?”. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios* 2.2 (2016).

Villoro, Luis. *La significación del silencio y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Vivas Hurtado, Selnich. “La marea de la sangre: Reflexiones sobre la poesía y la guerra”. *Revista ASAB* 3 (2001).

Vivas Hurtado, Selnich. “Poetizar, un crimen”. *Komuya uai. Poética Ancestral Contemporánea*. Medellín: Sílabas, 2015.

La noción de sujeto metafórico en *La expresión americana* de José Lezama Lima^{*}

Jorge Iván Agudelo^{**}

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch3> ○●

Introducción

En “Mitos y cansancio clásico” –la primera de las cinco conferencias pronunciadas en 1957 por José Lezama Lima (1910-1976) en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, y que luego haría parte de su obra *La expresión americana*–, se advierte, desde el primer párrafo, la intención y la envergadura de la propuesta del poeta:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento (1993: 49).

Después de esta afirmación, se suceden tres preguntas destinadas a esclarecer, o por lo menos a perfilar, cierto tipo de dificultad que podríamos pensar como el motor o centro dinámico del libro mencionado: “¿Qué es lo difícil? ¿Lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿Lo originario sin causalidad, antítesis o logos?” (1993: 49). El autor nos ofrece dos respuestas en relación con la dificultad a vencer, al mismo tiempo que señala con ellas una hoja de ruta para su propósito. Una, sería la búsqueda del sentido dada por las valoraciones

^{*} Este ensayo es resultado del Seminario de Trabajo de Grado coordinado por el profesor Efrén Giraldo en la maestría de Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

^{**} Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Magíster en Hermenéutica Literaria y candidato a doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Profesor de cátedra en las maestrías de Escrituras Creativas y de Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Ha publicado con la Editorial de la Universidad de Antioquia los libros de poesía *La calle por cárcel* (2010) y *Ni el abrazo ni el refugio* (2016). Correo electrónico: jivanaz@gmail.com.

historicistas, y otra (si se quiere, más personal e importante para su indagación), la búsqueda de un sentido inédito creado por la imagen en la historia.

¿A qué nos enfrentamos entonces? A esto parece apuntar en últimas Lezama con cada una de sus preguntas, y luego de aludir a “lo sumergido, lo originario sin causalidad, antítesis o logos” (1993: 49), nos habla de la dificultad, e intenta definir ese escollo necesario que, más que salvar, pretende nombrar:

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o su desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica (1993: 49).

Es el sentido el que se indaga desde lo que podríamos denominar una intuición poética en busca de una visión histórica, que como veremos más adelante, no se atiene a la causalidad, porque –como lo advierte el poeta catalán Ramón Xirau en su ensayo “Lezama Lima o de la fe poética” (2001: 470)–, más bien se opone a la lógica clásica de Aristóteles, más aún, a toda lógica formal, e instaura el reino de la imagen; la potencia de la *imago*, para utilizar un término caro a Lezama, nos daría, por las vías de un sorpresivo contrapunto, una revisitación de la historia.

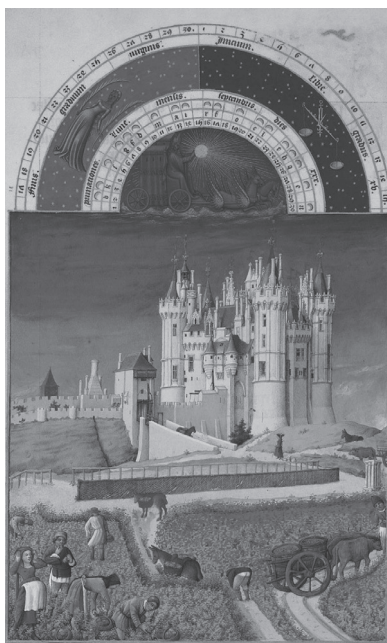
A este tenor, el sujeto metafórico es concebido por Lezama como un mecanismo para enfrentarse a la dificultad, que en él no es otra cosa que exigencia y posibilidad de sentido. El sujeto metafórico se nos presenta en función de su operatividad; por eso, la primera parte de este ensayo sigue de cerca los vínculos observados por el autor –valiéndose de su noción– entre una serie de cuadros y datos de la cultura; a partir de estos ejemplos, se propone una definición de dicho sujeto. Para ello es de gran ayuda el ensayo ya indicado de Ramón Xirau, autor que se retoma en el apartado siguiente, junto con el poeta argentino Hugo Mujica, con la intención de situar la poética lezamiana en relación con la tradición.

En esta segunda instancia, con el fin de ubicar al sujeto metafórico frente a la tradición occidental del pensamiento poético, se establecen nexos entre la visión de la poesía y del poeta adelantada por Lezama y aquellas propuestas por Platón (2000) en su diálogo *Ion o de la poesía* y por Heidegger (1989) en su ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Finalmente, examinamos, apoyados en el crítico cubano Enrico Mario Santí (2002), la lectura de Lezama acerca de la técnica de la ficción planteada por Ernst Robert Curtius (1955) en *Literatura europea y Edad Media latina*, que le sirve para afianzar su propuesta de un sujeto metafórico creador de la historia por medio de la imagen.

El sujeto metafórico

En el inicio de *La expresión americana*, Lezama (1993) nos invita a revisar las relaciones de sentido entre una serie de obras pictóricas. Primero nos habla de la ilustración *Septiembre* de los hermanos Limbourg en *El libro de horas* del Duque de Berry (imagen 1). El poeta vuelve a pintar con palabras los detalles del cuadro; pero antes nos hace saber de los campesinos que, alegres, rondan el castillo; por su particular visión de esta imagen conocemos los vínculos secretos y amistosos que mantienen esos personajes con el señor feudal.

Imagen 1. Paul, Hermann y Hanequin Limbourg, *Septiembre* (1412-1416)



Iluminación sobre vitela del libro *Las muy ricas horas del duque de Berry*.
Chantilly, Francia, Museo Condé.

Fuente: Hesperetusa.wordpress.com (<https://bit.ly/38pvtUG>).

Siguiendo la comparación que adelanta Lezama con la pintura *La cosecha* de Pieter Brueghel, observamos relaciones que a primera vista no serían obvias (imagen 2). Aquí los campesinos no parecen trabajar y están de fiesta. Surgen así dos formas de campesinado: “una, diríamos, como vigilada por un hechizo; otra, abandonada al *cantabile* de su propia alegría, que se recrea y extiende en un tiempo ideal” (Lezama, 1993: 50).

Imagen 2. Pieter Brueghel el Viejo. *La cosecha* (1565)



Óleo sobre madera, 1,18 × 1,61 m. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Fuente: Wikipedia Commons (<https://bit.ly/2YJ3HxT>).

Vemos pues, a partir de ejemplos concretos, cómo el autor construye, valiéndose del contrapunto, una imagen encarnada que da lugar a dos expresiones del mundo campesino. Este sentido que se instaura desplaza lo estrictamente histórico y pone su acento en equivalencias causales insospechadas. Como lo expresa Lezama, “comprendemos de súbito que las equivalencias de la causalidad histórica se establecen sobre regiones o estaciones no estrenadas” (1993: 50). Estas son las que le permiten al poeta poner en movimiento imágenes creadas a partir de la causalidad histórica, pero revestidas de una intencionalidad poética que las dota de un nuevo sentido.

Continuando con estos ejemplos, aparece el retrato del canciller Rolin por Van der Weyden (imagen 3). Podría decirse, sintetizando la descripción de Lezama, que el personaje de este cuadro es un típico señor feudal de aspecto torvo. En otra representación del canciller pintada por Jan Van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (imagen 4), se conservan los atributos señalados en el primer cuadro. “Sin embargo, en el cuadro segundo hay un brillo alegre, como si el mismo hombre estuviese contemplando el misterio que se avecina” (Lezama, 1993: 51).

Imagen 3. Rogier van der Weyden, *Retrato del canciller Rolin* (1444-1450)



Óleo sobre tabla. Panel del *Políptico del Juicio Final* (215 x 560 cm).
Hospicio de Beaune, Francia.

Fuente: Óscar Colorado Nates (2013, julio 27), "Retrato y fotografía",
sitio web: <https://bit.ly/36xfQcf>

A la pregunta por las diferencias entre estos dos acercamientos pictóricos a un mismo personaje, Lezama le halla respuesta gracias a un seguimiento minucioso y subjetivo del segundo cuadro. Deja de lado los atributos externos del canciller Rolin captados por los dos pintores para centrar su atención en el niño que sostiene la *Madonna* y que, merced a la lógica de la descripción del poeta, dulcifica el rostro del canciller (imagen 4).

Imagen 4. Jan van Eyck, *Virgen del canciller Rolin* (1435)



Óleo sobre tabla, 66 × 62 cm. París, Museo del Louvre.

Fuente: Wikipedia (<https://bit.ly/35emfsl>).

Para introducir la quinta pintura a este singular juego relacional que se nos propone, debemos efectuar un salto en el tiempo que nos permita ver al caballero Giudoriccio da Fogliano de Simone Martini paseando por los alrededores de su castillo (imagen 5) como si hubiera abierto las puertas de otro, el de la ilustración *Septiembre* de los hermanos Limbourg; se nos sugiere que el contrapunto establecido entre los dos cuadros surge sobre la expresión “puerta que se abre” (Lezama, 1993: 51), originada por la cabalgata de Da Fogliano que, en virtud de la palabra lezamiana, transita libre por otro tiempo y otro espacio ajenos a los suyos propios. El contrapunto sigue su curso, redobra sus fuerzas, pues la expresión “puerta que se abre hacia afuera” (1993: 51) pertenece a los hexagramas del *Yi King*. El hexagrama aparece donde un bandido tagalo espera ser decapitado (1993: 52), sobre la puerta imaginaria de los castillos.

Imagen 5. Simone Martine, *Giudoriccio da Fogliano* (1328)



Fresco, 340 × 968 cm. Palacio del Ayuntamiento, Siena, Italia.

Fuente: Wikipedia Commons (<https://bit.ly/2E98Qpx>).

“La puerta que se abre hacia afuera” nos ilumina la visión de otra cultura, nos habla de la leyenda “Tacquea sobre el origen del fuego en algunas tribus ecuatorianas” (1993: 51-52). Es un colibrí con su cuerpo mojado el que puede entrar y, después de secarse con el fuego, robarlo, para prodigarlo a los jíbaros. Recogiendo estas alusiones a la cultura y a la historia –“cuatro momentos de cultura integrándose en una sola visión histórica” (1993: 52)–, Lezama vuelve a sus descripciones para recalcar la libertad que ampara su palabra al dotar de sentido sus asociaciones y convertirlas en imágenes inéditas. “¿Qué es lo que ha pasado? Como otro *flato Dei*, entre cuadros, libros de horas, brillos de paños de torneo, cosecheros, trigales, que se han agitado de nuevo comunicándoles como una nueva situación, una ininterrumpida evaporación y otra finalidad desconocida” (1993: 52). Preparando el camino para la emergencia de la noción de sujeto metafórico, el poeta ha mostrado previamente –partiendo de la pintura europea, pasando por un libro clásico de la sabiduría china, hasta desembocar en un mito prehispánico– el accionar de este. Precizando su cometido, dando otra vez cuenta de su recorrido imaginario, nos dice:

En todas esas láminas ejemplares hemos extraído presencias naturales y datos de cultura, que actúan como personajes, que participan como metáforas. Una serie de entidades naturales imaginarias: trigales, noches de septiembre, puertas, chozas, descanso, estrellas, castillo. Y otras series de entidades culturales imaginarias: señor feudal, campesino en kermesse, puertas que se abren hacia afuera, castillos hechizados, campesino trabajando a los pies del castillo, ornamentos del señor que pasea (Lezama, 1993: 53).

Estas series que va enumerando Lezama no existen para él separadamente, pues entidades naturales imaginarias y entidades culturales imaginarias¹ son intervenidas por el sujeto metafórico que tiene por misión dotarlas de un sentido nuevo. Lo dice así Lezama: “Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (1993: 53).

No hay en este libro de Lezama una definición propiamente dicha de sujeto metafórico. Apenas sabemos de él en los ejemplos, como a trasluz; sin embargo, es necesario, más allá de dar cuenta de su función en la refundación de la historia, arriesgar una definición que nos ayude a precisar su condición peculiar. Para esto es preciso acudir a otro de sus libros, *Analecta del reloj*, donde el autor, en aras de exponer su sistema poético, dice de la metáfora: “En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido” (1981: 221-222).

Vista de antemano la relación que instaura Lezama entre las pinturas y los datos de cultura, la figura de la red cobra mayor significado en términos de la intención del poeta: crear vasos comunicantes, por medio de analogías, a nuevas visiones de la historia. Dice Xirau en su ensayo ya mencionado: “En cuanto ‘intención’ de analogía, la metáfora conducirá a la analogía, es decir, a la imagen y también a la semejanza” (2001: 472). Esto es posible por el carácter temporal de la metáfora, porque es a partir de ella que se puede acceder a la imagen, que en cuanto permanente, es punto de llegada o finalidad. Lo dice así el poeta cubano:

Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola: va como la carta de Ifigenia a Orestes que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen (1981: 221).

¹ Lezama entiende dichas entidades a partir de un ejemplo: “Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación” (1993: 54). Esta manera de explicar, valiéndose de ejemplos concretos que en muchos casos suplen el papel de la argumentación, no es extraña a la estructura expositiva de *La expresión americana* y apunta a consolidar su propuesta estética.

Metáfora e imagen, en una imbricación solo lograda por el sujeto que las convoca, constituyen un verdadero conocimiento; conocimiento, cabe decir con Xirau, que “coherente y orgánico, nada tiene que ver con la razón lógica; habremos de ver que la imagen [...] es para Lezama, como para san Agustín la memoria, la imagen de lo eterno” (2001: 473).

De esta manera, cuando el autor escribe sobre el sujeto metafórico lo hace sobre la poesía, o más precisamente sobre el artífice que la permite, el poeta. En una entrevista concedida a Ciro Bianchi Ross, Lezama, plegándose a la claridad que el género periodístico parece imponerle, define, en pocas palabras, su concepción de poesía, poema y poeta:

La poesía es un pneuma universal. Todo lo creado, transformado transformante es poesía. Poema es la concreción en el tiempo de ese espíritu que aparece desde los orígenes flotando sobre las aguas. Y poeta es la descarga eléctrica que se establece entre poesía y poema, como si el poeta sintiese de súbito, en el plexo solar, la electricidad que le comunican los dos extremos de las manos (1983: 29).

Este pneuma o aliento inasible requiere un enlace que profile sus contornos, que lo haga nítido. El sujeto metafórico trae a la vida el rastro de los orígenes velados, el espíritu elusivo que se nos presenta flotando en las aguas. Lezama habla de la relación que fragua o establece el poeta entre poesía y poema como si se tratara de un trance místico; la imagen que utiliza es la de una descarga eléctrica, y es esta la que nos posibilita pensar que la función del creador así concebido no es una función sin consecuencias, por el contrario, en el reconocimiento de la poesía y en la gestación del poema, el poeta no sale indemne y atestigua así su porfía en autoconstruirse, en hacerse a sí mismo en una subjetividad que solo existe como absoluta libertad en la metáfora. Dice Lezama: “La metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad donde la persona encarna la metáfora” (1981: 222).

No obstante, el poeta, tan colmado por la gracia de la metáfora, nos revela: “Lo desconocido es casi nuestra única tradición. Apenas una situación o palabras se nos convierten en desconocido, nos punza y arrebat” (1981: 314). Una posible arqueología de su obra no podría prescindir de esta idea; el poeta no siente su tradición y se enfrenta a una orfandad que lo impulsa tras el conocimiento de sí y de la historia. Nos explicamos, pensando en esa extremada subjetividad que se metaforiza, por qué su libro *La expresión americana*

está escrito con tanta intensidad, a impulsos de la noción misma de sujeto metafórico. Es una escritura que se desarrolla a la manera de un salmo en una repetición incesante de imágenes. Su intensidad no proviene de un exceso de gracia, sino de una carencia de ella, de la búsqueda de ella. No es una escritura unívoca. Aunque “en sus escritos no existe en apariencia ni una lógica ni una causalidad argumental” (Inieta: 1999: 768), no por ello deja de afirmarse ni de relacionarse creativamente con la tradición. En un movimiento que a simple vista pareciera negar la historia, el sujeto metafórico emprende su tránsito en busca de nuevas fulguraciones que colmen de sentido esa misma historia. Esta voluntad poética de apropiación de lo histórico se cumple en las eras imaginarias descritas así por Lezama:

En los milenios exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias (1981: 320).

La conversión del hecho en causalidad metafórica es para el poeta firme certeza de que la imaginación es más real que la realidad; con esta fe o doctrina, Lezama se revela contra nociones materialistas y mecanicistas llamadas a ser signo de época.

Convendría detenerse un poco en las eras imaginarias mencionadas por el autor en *La expresión americana* y descritas con detalle en el ensayo “A partir de la poesía”. En aras de examinar la historia con sus criterios, advierte Lezama: “[...] esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse” (1981: 320).

El poeta logra identificar algunos de estos fondos temporales resementizados por la imagen. La primera es la era filogeneratriz referida a los orígenes, al estudio de los pueblos más antiguos, los idumeos, los escitas y los chichimecas. La segunda es lo tanático de la cultura egipcia, donde las pirámides y el rey, en contacto con la muerte, son antesala de resurrección. La tercera es lo órfico y etrusco, imaginado con Orfeo como una inmersión en los infiernos y un vencimiento del tiempo. La cuarta es la etapa de los reyes como metáfora, el período cesáreo, merovingio, el estudio de fundaciones chinas, la sabiduría taoísta, conocimiento todo que deja de ser una simple enumeración al permitir continuidades y correlaciones. La quinta es la era imaginaria americana, última del inventario, núcleo originario de la pobreza como posibilidad infinita; la

podríamos pensar como la síntesis de las demás eras, privilegiado receptáculo que le permite a Cesia Ziona Hirshbein decir en su libro *Las eras imaginarias de Lezama Lima*: “En América, *realidad* (historia, naturaleza, mito) e *imagen* se reúnen en un sólo centro de gravitación poética” (1984: 74).

Estas eras imaginarias o imágenes eternas no son el resultado del mundo de los hechos reales, por el contrario, estos hechos se deben a ellas, no solo en términos de su sentido, sino también de su existencia misma. Cuando Lezama nos dice: “La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias” (1981: 320), no se refiere a una fórmula para el estudio de un género literario, más bien da cuenta de la génesis y desarrollo de la historia de la humanidad, en clave de lo que podríamos llamar causalidad imaginativa o fe poética. La obra lezamiana dotada de una fuerte dimensión mística, nos induce a una comprensión de lo histórico que gravita en lo religioso.

El sujeto metafórico y la tradición poética

El sujeto metafórico llamado a recorrer las eras imaginarias en busca de sentidos ocultos no puede pensarse –así el mismo Lezama diga que la única tradición es lo desconocido–, ausente o por fuera de un pensamiento que ha querido objetivar la esencia y los alcances de la poesía. En este sentido, *Ion o de la poesía*, diálogo temprano de Platón, se nos presenta, no tanto como un antecedente lejano de la noción lezamiana, sino más bien como uno de los esfuerzos miliares por situar la función de la poesía y del poeta en el mundo.

Nuestro empeño no pretende mencionar a Platón y de una manera pasiva recordar lo que este dice. Al respecto, advierte Emilio Lledó en su ensayo “El pensamiento compartido”: “Precisamente, el interés por encontrar respuestas nuevas en la tradición filosófica o literaria sólo puede alimentarse con la diversidad de las preguntas que podamos hacerle. Investigar, entender, consiste sobre todo en preguntar” (1996: 43). Así, retomamos la preocupación por la inspiración poética que es el tema de este diálogo platónico y la relacionamos con la poética de Lezama, en la reiterada pregunta por la dimensión epistemológica de la poesía.

El diálogo en cuestión nos refiere un encuentro entre Sócrates y un rapsoda (Ion de Éfeso) que acaba de salir triunfante de un certamen poético. Dispuesta la escena sin ningún tipo de preámbulo, como dictada por el azar, los dos personajes, a instancias de Sócrates, inician una charla sobre el oficio de Ion y sobre la poesía. En este diálogo Platón no niega al poeta su aureola, pero sí descrea del talante cognoscitivo de la poesía:

Y es verdad lo que dicen, porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello a lo que la musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente (2000: 257).

Así pues, su carácter de poeta parece negarle cualquier contacto consciente con la obra, más aún, con la poesía y con el conocimiento. Por el solo hecho de producir cosas bellas, el poeta estaría incapacitado para extraer de ellas un saber sobre ellas mismas. Su dimensión de sabio tan celebrada en tiempos de Homero es puesta en entredicho, pues su relación con la poesía no se constituye en una técnica. Ion, por su parte, puede recitar bellamente a Homero, pero esta habilidad le es negada para hacer lo propio con otros poetas, inclusive, la íntima relación que este tiene con la *Odisea* y la *Ilíada* no lo faculta para desempeñar labores ampliamente descritas en las dos obras. Una técnica o conocimiento positivo, general, le es negado, y es esta negación la que hace del poeta, al decir de Platón, “una cosa leve, alada y sagrada” (2000: 257). Sócrates habla con un rapsoda, no con un poeta, pero esta distinción tan importante a la hora de pensar en la génesis y en la permanencia de una obra, no lo es tanto para hablar de lo que mueve e inspira a ambos. Al respecto dice Platón:

[...] una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo (2000: 257).

Entendida de esta manera, la poesía provendría de la relación privilegiada del poeta con la divinidad. No estamos lejos de Lezama cuando nos dice en la entrevista ya citada: “[...] poeta es la descarga eléctrica que se establece entre poesía y poema” (Bianchi, 1983: 29). Sin embargo, en el autor cubano, el poeta no parece perder su contacto intelectual con la obra; su condición de inspirado o de medio que lo acerca a la sobreabundancia, a Dios, no lo priva de su razón

cognoscente. Ahora bien, si leemos lo pensado por Lezama acerca de la causalidad metafórica, a la luz de las consideraciones platónicas sobre esa fuerza divina que originaría la poesía, encontramos en ambas correlaciones que –dejando de lado la figura del poeta y aspectos terminológicos de época– apuntarían a un mismo factor generador de lo poético. En su ensayo ya citado, “A partir de la poesía”, dice Lezama:

Si divididos por el espíritu de las nieblas o un sueño inconcluso, tratamos de precisar cuando asumimos la poesía, su primer peldaño, se nos regalaría la imagen de una primera irrupción en la otra causalidad, la de la poesía, la cual puede ser brusca y ondulante, o persuasiva y terrible, pero ya una vez en esa región, la de la otra causalidad, se gana después una prolongada duración que va creando sus nudos o metáforas causales (1981: 313).

Al entender la poesía como una ascensión que se premiaría con esa otra causalidad –o causalidad metafórica–, no deja de aludirse a la cadena de anillos de hierro de la que hablaba Platón. En el pensador griego cada uno de estos anillos debe su fuerza a la piedra generatriz que atrae y al mismo tiempo existe por lo atraído; así también, los nudos creados por la duración de la que nos habla Lezama constituirían el *pneuma* universal o la poesía.

Podríamos decir que Platón y Lezama atribuyen el origen de la poesía a la misma fuente espiritual, una fuerza que atrae y al mismo tiempo se constituye con lo que atrae. La figura que utiliza Platón para acercarse a este fenómeno es la piedra magnética o la divinidad, y Lezama utiliza el término “metáfora”. Pero así, con palabras distintas, no dejan de hablar de lo mismo, de la poesía y su reproducción, vale decir, de la causalidad metafórica. Sin embargo, las conclusiones a las que llega Sócrates en el diálogo sobre la poesía y los poetas distan mucho de esa visión demiúrgica y profética que elabora Lezama a partir de su noción de sujeto metafórico.

Aunque en *Ion o de la poesía* el poeta conserva su ser sagrado, ya se avizora el ostracismo al que lo condenará Platón en *La República* por no constituir una necesidad suficiente para la idealidad del Estado. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, en su ensayo “Platón y los poetas” determina los límites de esa crítica, en el sentido de que solo cobra validez en los términos más estrictamente históricos: “Hay que comprender la crítica a los poetas sólo en conexión con esa fundación global del Estado y con motivo del rechazo radical del Estado existente, así como desde su nueva fundación en los términos de la filosofía” (1991: 93). Por el contrario, Lezama desde su siglo, signado por las contingencias de su tiempo (las dos guerras mundiales, la posguerra o la llamada guerra

fría, la revolución atea y socialista en su país, entre otras), parece no dejar de encontrar en la poesía, en el pneuma universal al que alude, un conocimiento fideísta o fe poética que lo rescata de estas contingencias al llevarlas a otro plano y convertirlas en imagen, realidad última del poeta.

En esta fe poética dadora de conocimiento es que nos parece lícito relacionar la concepción poética lezamiana con algunas consideraciones del filósofo alemán Martin Heidegger, que en su última época pensó el carácter fundante de la poesía a partir de la figura y obra del poeta, también alemán, Friedrich Hölderlin.

Al final de su ensayo “Hölderlin o la esencia de la poesía” el filósofo transcribe y comenta unos versos del poeta: “Pleno de méritos, pero es poéticamente/ como el hombre habita esta tierra”. Estos méritos a los que alude Hölderlin, que darían cuenta del esfuerzo y del trabajo humano, no serían fundamento del ser, porque este fundamento es poético; dice Heidegger:

La poesía no es solamente un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura” (1989: 31).

Lejos estamos del “ser para la muerte” planteado en *Ser y tiempo* y cerca, muy cerca, del ser para la resurrección preconizado por Lezama. Sin embargo, podemos apoyarnos en Xirau, quien advierte que si bien en el cruce de lecturas entre estos dos autores, en su concepción de la poesía, hay semejanzas muy estrechas, también habría grandes divergencias: “Heidegger va en busca del Ser, del Ser en sí, el Ser absoluto; Lezama Lima, más intuitivo y fideísta, encuentra a Dios en la cumbre de sus imágenes; no al Ser en general que no le concierne” (2001: 477). El poeta cubano, como lo recuerda el crítico Emir Rodríguez Monegal (2003: 593), es un poeta católico y su catolicismo no es un aspecto externo a su obra, pero este fideísmo es de carácter poético y, como tal, le permite licencias que la ortodoxia de la doctrina no admitiría.

El mismo Lezama, citado en Xirau, poniendo de presente su religiosidad, advierte desavenencias con Heidegger: “[...] adquirí el punto de vista que enfrenta la teoría heideggeriana del hombre para la muerte... el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano” (2001: 488). Pero como ya lo vimos en el comentario de Heidegger a los versos de Hölderlin, el filósofo también confiere a la poesía los poderes de la revelación, porque es ella la que nos conduce al ser. Dice el poeta y ensayista argentino Hugo Mujica en *La palabra inicial*, su

libro sobre la mitología del poeta en la obra de Heidegger: “La palabra misma traza el camino que ella misma es: indica, *llama* y *con-voca*. Llama conduciéndonos, indicando que no se puede acceder a lo propio del lenguaje cifrándolo en una esencia ni alambicando su gramática, sino realizando la experiencia del ‘despliegue del lenguaje’” (1995: 154). Tras su ser para la muerte, el filósofo forcejea, no ya con la muerte, sino con la relación agónica entre el ente y el ser:

¿Que no es lo permanente lo desde siempre presente?: No. Lo permanente es, justamente, lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida. Hay que sacar a pública patencia precisamente aquello que sostiene y rige al ente en conjunto. Hay que poner al descubierto el Ser, para que en él aparezca el ente (Heidegger, 1989: 29).

Bajo esta concepción, la revelación del Ser por la poesía es imposible de lograr por cánones racionalistas. Lezama, por su parte, hombre de fe, forcejea con la palabra; con ella y por ella, procura ratificar el reino de la imagen, de la sobreabundancia, de Dios: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (1981: 218).

Advertimos pues que no sería un despropósito el decir que entre ambos, Heidegger y Lezama, subyace un acercamiento, el acercamiento por el carácter providencial y salvífico de la poesía. Lo que en el primero es desocultamiento del Ser, en el segundo es el develamiento de las eras imaginarias. En ambos, el carácter activo e histórico de la palabra es, para decirlo con Heidegger:

[...] un bien, en el sentido de primogénito de los bienes: lo cual significa que la Palabra responde por, o que asegura que el hombre pueda tener historia y *ser* histórico. No es la Palabra uno de esos instrumentos que están siempre al alcance de la mano; la Palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea.

Y es preciso que hayamos apresado esta esencia de la Palabra, para aprehender el campo de acción de la poesía, y con ello a la poesía misma en su verdad (1989: 25).

La historia en su encabalgamiento fortuito calla una vez y todas las veces, y la poesía habla y dice del hombre. Condenados al hecho y su continua algarabía, es la palabra quien nos restituye y nos instala en la historia. Nos advierte Lezama que no es en las superficies del azar donde se congrega la capacidad de decir del sujeto metafórico: “El sujeto metafórico reducido al límite de su existir precario, se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía

imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo capa de geológica ceniza” (1993: 55). Y Heidegger en su indagación de la creación de la historia por el hombre y la palabra nos dice: “El testificar el hombre su pertenencia al ente en conjunto constituye el advenimiento mismo de la historia. Y, para que la historia resulte posible, se le ha dado al hombre la Palabra” (1989: 23).

El sujeto metafórico y la técnica de la ficción

En este punto es importante aproximarnos a la lectura que Lezama propone, a partir de su singular acercamiento a la obra de Ernst Robert Curtius, de la técnica histórica que podríamos denominar la técnica de la ficción. Para la elaboración de esos grandes sedimentos temporales que dio en llamar eras imaginarias, el poeta debe asumir como suyo un proyecto histórico, que, en procura de una eficacia inédita, rompa con los determinismos impuestos por una visión mecanicista o puramente causal de la historia.

Dice Lezama en “Mitos y cansancio clásico”: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (1993: 56). Por su parte, Curtius, en el primer capítulo de su obra *Literatura europea y Edad Media latina*, valora para su propósito las aportaciones de Arnold Toynbee en su monumental obra *Estudio de la historia*: “En Toynbee las curvas vitales de las culturas no están sometidas, como en Spengler, a una ley fatal de desarrollo. Sus decursos son análogos, pero cada cultura es única, puesto que tiene libertad de elegir entre diversas maneras de actuar” (1955: 21). El acento puesto por Toynbee en la autonomía y unicidad de las culturas y su manera imprevista de relacionarse es recogido por Curtius, quien, ante la complejidad creciente del estudio de lo humano, aceptaría como necesaria una poetización de la historia. Siguiendo de cerca los planteamientos del historiador inglés, nos dice:

El razonamiento de Toynbee es como sigue: al estado actual de nuestro conocimiento, que apenas abarca seis milenios de evolución histórica, conviene un método comparado de investigación que llegue, a través de la inducción, al establecimiento de leyes. Pero si este mismo trayecto histórico lo imaginamos decuplicado o centuplicado, el empleo de la técnica científica se hace imposible; deberá ceder ante una representación poética: “Con el tiempo resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’” (Curtius, 1955: 23).

Para Lezama es de vital importancia la idea de una representación poética, que, en su caso, se impondría de tal manera sobre lo representado, que el referente sería toda una construcción imaginativa que a la postre crearía la historia.

Es hacer confluir a Curtius y a Toynbee lo que le permite a Lezama hablar de eras imaginarias, aunque en estas es la noción de sujeto metafórico la que determina nuevas imágenes históricas. Luego de esbozar fenomenológicamente la noción de sujeto metafórico, Lezama –como bien lo precisa el crítico cubano Enrico Mario Santí– encuentra en Curtius un pensamiento afín, al ver “la forma poética como condensación de la historia o de la tradición en capas sedimentarias” (2002: 162). El mismo Santí advierte que Toynbee no está tan lejano cuando arguye “que la razón por la cual se hace indispensable esta técnica es que la ficción ofrece un sistema de notación, un lenguaje, que permite fijar la intuición de lo infinito en términos finitos: la virtud, según nos aclara él, de la literatura” (2002: 162).

Es esta cercanía de Curtius y Toynbee lo que nos explica la confusión del poeta cubano a la hora de reflexionar sobre sus ideas. El crítico alemán cita textualmente al historiador inglés, y Lezama, por su parte, adjudica a Curtius la cita que es de Toynbee, lo cual trae como resultado lo que podríamos denominar, con Santí, la densidad barroca de la cita. Dice el crítico en su ensayo “Lezama y Vitier: crítica de la razón reminiscente”:

Por lo tanto, parece ineludible aceptar tanto a Curtius como a Toynbee en la versión de Lezama –conjugar la forma poética sedimentada y la historiografía ficticia–. Porque en el texto de Lezama (algo más que un texto de crítica) Curtius y Toynbee no son ya fuentes intelectuales que pueden proveer una derivación única, sino ellos mismos textos que se integran a una escritura desplegada de la tradición (Santí, 2002: 163).

El juego relacional, intempestivo y si se quiere caótico, que propone Lezama, adquiere otras connotaciones si pensamos que su libro *La expresión americana* es, como bien apunta Santí, “algo más que un texto de crítica”. Su forma expositiva y su propósito teórico se reúnen en su capacidad fabuladora que, como la historia propuesta por Lezama, también se ha desarrollado con sus propios mecanismos. Dice Curtius respecto a la fabulación: “La función fabuladora ha ascendido desde la generación biológicamente útil de ficciones hasta una creación de dioses y mitos, y por fin se ha desprendido totalmente del mundo religioso para convertirse en libre juego” (1955: 26).

Sin embargo, a este carácter laico ganado por la fabulación, Lezama le opone la necesidad de crear nuevos mitos y escapar de una crítica pesimista a la manera de T. S. Eliot, pues este, como advierte el poeta:

Pretende, en realidad, no acercarse a los nuevos mitos, con respecto a los cuales parece mostrarse dubitativo y reservado, o a la vivencia de los mitos ancestrales, sino al resguardo que ofrecen esos mitos a las obras contemporáneas, los que le otorgan como una nobleza clásica (Lezama, 1993: 57-58).

Esta crítica al escritor británico-estadounidense reviste importancia porque, de una u otra manera, nos habla de cómo Lezama pretende, en la creación de nuevos mitos, volver a la historia, no como a una tierra baldía, sino como a un campo que puede ser redimido por la imagen.

A manera de conclusión

Huérfano de tradiciones que le expliquen el mundo, e impulsado por el estímulo que sobre él ejerce lo difícil, lo desconocido, el sujeto metafórico acepta solo en parte la historia que se le ha impuesto y se dedica, como único camino posible de su comprensión, a reinterpretar y, más allá de eso, a crear nuevas visiones del mundo. Estas imágenes son erigidas tomando como punto de partida algunas entidades ofrecidas por la causalidad histórica, pero logran consolidarse sobre todo en virtud de los puentes que, para ello, y por excelencia, habilita la metáfora.

Influido indefectiblemente por una fuerza divina o magnética, por la poesía como pneuma universal, es el poeta quien acomete esta tarea, y quien, contrario a la propuesta platónica, confía en su método como un vehículo idóneo para conocer el mundo y a sí mismo, aunque sin conexión –ni lograda ni buscada– con la razón lógica. Por medio de la poesía, el poeta o sujeto metafórico logra desentrañar lo permanente, aquello que se encuentra velado y cuyo hallazgo hace posible la salvación por la comprensión, ante lo oscuro y desconocido.

Como es evidente, el mismo Lezama es sujeto metafórico. Retoma datos para todos visibles y los dota de sentidos insospechados, no asiste a la historia como a lo ya acaecido sino como a un lienzo en perpetua construcción.

El sujeto metafórico trasciende el objeto para el que fue creado: definir y recorrer las eras imaginarias, para convertirse en la metáfora del mismo Lezama.

Referencias

- Bianchi Ross, Ciro. “Asedio a Lezama Lima”. *Quimera* 30 (1983).
- Curtius, Ernst Robert. “Literatura europea”. *Literatura europea y Edad Media latina* 1 (1955).
- Gadamer, Hans-Georg. “Platón y los poetas”. Trad. Jorge Mario Mejía. *Estudios de Filosofía* 3 (2019 [1991]).
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Hirshbein, Cesia Ziona. *Las eras imaginarias de Lezama Lima*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1984.
- Iniesta Cámara, Amalia. “José Lezama Lima. Cuestiones de la escritura americana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999).
- Lezama Lima, José. “Introducción a los vasos órficos”, “Las imágenes posibles”, “A partir de la poesía”. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lledó, Emilio. “El pensamiento compartido”. *La memoria del Logos*. Madrid: Taurus, 1996.
- Mujica, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1995.
- Platón. “Ion o de la poesía”. Trad. José Tomás y García. *Diálogos*. Bogotá: Panamericana, 2000.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Paradiso en su contexto”. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- Santí, Enrico Mario. “Lezama Lima” y “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”. *Bienes del siglo: Sobre cultura cubana*. Eds. Enrico Mario Santí, Enrique Florescano. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Xirau, Ramón. “Lezama Lima o de la fe poética”. *Entre la poesía y el conocimiento: Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Gabriel García Márquez alrededor del mundo: avatares de una historia conectada*

Fernando Suárez Giraldo**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch4> ○●

García Márquez y los procesos de mundialización

Ya hacia finales de la década de 1980, Gabriel García Márquez era “uno de los cuatro o cinco escritores más conocidos y admirados en el mundo” (Martin, 2014: 31). En la actualidad, treinta y seis años después de haber recibido el Premio Nobel de Literatura y algo más de cincuenta luego de la publicación de su celebrada novela *Cien años de soledad*, su obra, su nombre y su figura siguen gozando de amplia popularidad en diferentes lugares del mundo. Un claro ejemplo del reconocimiento que la figura de García Márquez ha logrado mantener a lo largo del tiempo es la gran cantidad de homenajes que se organizaron en su honor, tras su fallecimiento el jueves 17 de abril de 2014: en la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York; en la sede de la OEA, en Washington; en la sede del Parlamento Europeo, en Bruselas; y en las Ferias del Libro de Madrid y Panamá, en 2014, y en la de Bogotá en 2015; además del amplio despliegue

* Este ensayo es un extracto del trabajo de grado titulado “Gabriel García Márquez mundializado. Una mirada a la circulación mundial de su obra, su nombre y su figura”, presentado por el autor para optar al título de magíster en Estudios Humanísticos, y a su vez es producto del proyecto de investigación *Procesos de mundialización de las artes y las letras colombianas*, desarrollado en el grupo Sociedad, Política e Historias Conectadas de la Universidad EAFIT.

** Administrador de Negocios con especialización en Estudios Políticos de la Universidad EAFIT y magíster en Estudios Humanísticos de la misma institución. Profesor del Departamento de Gobierno y Ciencias Políticas de la Universidad EAFIT. Miembro del grupo de investigación Sociedad, Política e Historias Conectadas. Correo electrónico: wsuarezg@eafit.edu.co.

mediático que tuvo este hecho alrededor del planeta. El diario colombiano *El Espectador* (2014) hizo una reseña visual de los titulares de prensa de algunos periódicos como *Los Angeles Times*, *The New York Times*, el canadiense *The Globe and Mail* y los mexicanos *Excélsior* y *El Universal*. Todos ellos reseñaron en sus primeras páginas el deceso del escritor colombiano, pero también lo hicieron otros diarios como *Le Figaro* y *Le Monde*, de Francia; *The Times of India*, de Nueva Delhi; *The Star*, de Malasia; *The Sydney Morning Herald*, de Australia; o el portal de noticias en línea *presse-algerie.net*, de Argelia, entre muchos otros.

En este sentido, es posible afirmar que su amplio nivel de reconocimiento en distintos lugares del orbe –al igual que sucede con Jorge Luis Borges, como lo refiere Beatriz Sarlo– “lo ha purgado de nacionalidad” (Sarlo, 2007: 2), lo ha convertido en un “héroe cultural” habida cuenta de que “no es sólo un autor leído sino un autor amado” (Ospina, 2014) por buena parte de sus lectores, además de un personaje público respetado incluso por quienes nunca compartieron sus posiciones políticas. Afirmación esta última que no puede dejar la impresión de una total y absoluta admiración. Al respecto, es posible mencionar algunas voces que, a lo largo del tiempo, han criticado con severidad sus textos y sus posiciones políticas. Algunos ejemplos notables en este sentido son los del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), del también escritor colombiano Fernando Vallejo (1942) o de los cubanos Reinaldo Arenas (1943-1990) y Guillermo Cabrera Infante (1929-2005). Han llegado a ser célebres las opiniones de Asturias en contra de los escritores latinoamericanos emparentados con el llamado “boom”, a cuyas obras tildó de “productos de la publicidad”. Por su parte, Vallejo ha sido un acérrimo crítico de aquello que en teoría literaria se conoce como “narrador omnisciente” o “tercera persona”, y de la figura misma de García Márquez (en su faceta de escritor, pero también en la de intelectual público). Sus ensayos “Un siglo de soledad” y “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez”, publicados en un volumen titulado *Peroratas* (Vallejo, 2013), dan cuenta de sus opiniones al respecto. Arenas y Cabrera Infante reconocieron en el nobel colombiano no solamente a un contradictor ideológico, sino –sobre todo– a un escritor que trató de utilizar su prestigio literario como herramienta de propaganda política en favor de algunos gobiernos socialistas, como el cubano.¹

¹ Reinaldo Arenas publicó en el diario mexicano *El Universal* (1980) una diatriba titulada “García Márquez. ¿Esbirro o es burro?” (cfr. Martín, 2009).

Lo cierto es que hoy por hoy, y desde hace varios años, el nombre de Gabriel García Márquez es sinónimo de éxito editorial; su producción literaria ha sido traducida a más de cuarenta idiomas,² y novelas como *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) o *El amor en los tiempos del cólera* (1985), por nombrar solo algunas de sus obras, se siguen reeditando continuamente en diferentes lenguas y países. Asimismo, los múltiples reconocimientos que recibió en diferentes lugares del mundo,³ no solamente por su producción literaria, sino también en su condición de personaje público reconocido internacionalmente, dan cuenta del amplio nivel de difusión de su obra, su nombre y su figura.

En tal virtud, no es desatinado decir que con frecuencia ha sido la figura de García Márquez la que ha circulado, puesto que no han sido únicamente sus libros los que se han difundido copiosamente. La propia imagen del escritor ha recorrido el mundo, tanto física como virtualmente, hasta convertirse en un ícono reconocido entre la gente vinculada con las letras hispánicas, así como entre diferentes públicos lectores. Esa faceta de García Márquez, que podría ser llamada –parafraseando a Alan Pauls, a propósito de Borges– “el García Márquez *on stage*” es, al igual que el célebre escritor argentino, una figura en la que “convergen y se funden un ADN literario inconfundible, una o muchas biografías y un sofisticado dispositivo de puesta en escena” (Pauls, 2004: 8). En este proceso de creación icónica, García Márquez no es únicamente su literatura, no es solo el célebre escritor de *Cien años de soledad*, es una figura mundialmente explotada, utilizada, en el más mundano como en el más literario de los sentidos, también reconocida y respetada porque proyecta una imagen que va mucho más allá de sus ficciones, porque representa “la clase de vida que un cierto imaginario cultural considera imprescindible para construir el prototipo de escritor que defiende” (Pauls, 2004: 34).

Esta idea de una circulación que trasciende la divulgación editorial requiere, para ser comprendida cabalmente, que se considere “cómo un texto, un género editorial o un código de comportamiento pueden ser compartidos en y por diversos medios sociales, pero utilizándolos y apropiándose de manera distinta” (Chartier, 2003: 89). El hecho de que ese tipo de representaciones

² *Cien años de soledad* ha sido traducida, hasta el momento, a cuarenta y nueve idiomas diferentes.

³ Premio de novela Esso 1961, por *La mala hora*, Premio Rómulo Gallegos 1972, por *Cien años de soledad*, Premio Nobel de Literatura 1982, Doctorado *Honoris Causa* por las Universidades de Columbia (EE. UU.) en 1971 y Cádiz (España) en 1994, Medalla de la Legión de Honor de Francia en 1981, condecoración con el Águila Azteca de México en 1982, Orden de Honor de la Federación Rusa en 2012, son solo algunos de dichos reconocimientos.

sociales y artefactos culturales puedan ser compartidos por diferentes públicos lectores en contextos socioculturales diferentes hace que aquellos se inscriban dentro de determinados circuitos espaciales, por medio de los cuales circulan. De tal modo, considera Roger Chartier, es necesario “reconocer las fronteras de circulación” del artefacto cultural, para así “comprender cómo diversos medios y comunidades usan e interpretan de varias formas un mismo artefacto” (Chartier, 2003: 89). Se puede afirmar, por tanto, que existen unas fronteras de circulación y unos espacios intermediarios que hacen posible hablar de Gabriel García Márquez como una *figura mundializada*.

Al hablar de *procesos de mundialización* se pone de manifiesto una forma específica de observar los fenómenos de circulación mundial (Gruzinski, 2010); en nuestro caso, una circulación que se entiende a partir de procesos de producción (acto creativo del autor), difusión (divulgación de la obra, el nombre y la figura del autor en diferentes lugares), recepción (“respuesta” positiva o negativa a la obra y a su autor), apropiación (consumo e interpretación particular de la obra y de la figura del autor por parte de diferentes públicos lectores) y adaptación (re-creación a partir de una obra original). Del mismo modo, en estos procesos interactúan diferentes tipos de actores (editores, traductores, críticos, agentes literarios, curadores, lectores, directores de cine, entre otros) que tejen las intrincadas redes de los circuitos planetarios en los que circulan ideas, artefactos culturales, prácticas discursivas, obras literarias, musicales, audiovisuales y demás elementos sociales que pueden transitar de continente en continente (Gruzinski, 2010).

En este sentido, el proceso creativo del autor (su producción literaria) ofrece un punto de partida necesario en la comprensión de las diferentes formas de *mundialización*, toda vez que dicho proceso implica el despliegue de gran cantidad de elementos anclados a la tradición local (Gruzinski, 2007), pero al mismo tiempo involucra la presencia de otros elementos con los que un autor interpreta su entorno más inmediato e interactúa con el mundo mediante el acto creativo de la escritura. En esta dirección es importante tener presentes las reflexiones de Michel Foucault acerca de lo que es un autor histórico concreto y lo que es la “función-autor”. En su lección inaugural del Colegio de Francia en 1970, sostiene que “el autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real” (Foucault, 2010: 31); pero un año antes, en su célebre texto “¿Qué es un autor?”, aseguraba que en la producción de discursos no existe solamente el autor real, sino también la “función-autor”, que puede entenderse como “la manera en la que un texto

designa explícitamente esta figura [la del autor] que se sitúa fuera de él y que lo antecede” (Foucault, 1969: 75). Sobre este concepto “foucaultiano” –el de función-autor–, Roger Chartier precisa que es el resultado de “operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido” (Chartier, 1999: 12) y que además dicha función “puede ser ocupada por diversos individuos, colaboradores o competidores” (1999: 12).

De este modo se hace posible entender la figura del autor, para este caso, la de Gabriel García Márquez, como la síntesis de diferentes variables sociales y culturales que permiten ver su producción literaria como un proceso articulado dentro de la fluctuante dinámica de los procesos de mundialización. Como estos no son estáticos o simplemente diacrónicos, es necesario pensarlos en términos históricos, es decir, como “procesos que se originan y se transforman por medio de diferentes agentes y en el contexto de fuertes luchas y tensiones socioculturales que se camuflan bajo lenguajes de armonía y solidaridad humanitaria” (Escobar y Suárez, 2014: 288).

De acuerdo con lo anterior, en los siguientes apartados se examinan algunos de los acontecimientos que permiten entender a Gabriel García Márquez como una figura mundializada, tales como la explosión editorial que significó la publicación de su novela *Cien años de soledad*, en mayo de 1967, y el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura, en diciembre de 1982. Así, se puede comprender –en primera instancia– cómo los procesos de mundialización implican necesariamente la participación de múltiples actores y cómo éstos conforman *redes intercontinentales* que posibilitan la circulación mundial (Gruzinski, 2007, 2010).

Cien años de soledad como fenómeno de explosión editorial

El caso de *Cien años de soledad*, la pieza “garcíamarquiana” que ha alcanzado un mayor nivel de notoriedad dentro de la crítica académica, y de éxito editorial alrededor del mundo, ha tenido interesantes efectos paralelos, como el impulso que le dio a la consolidación de lo que ha dado en llamarse “narrativa latinoamericana”. A tal punto, que personas allegadas a los circuitos literarios e intelectuales hispanoamericanos de mediados del siglo xx, como el escritor chileno José Donoso (1924-1996), consideran que “la novela hispanoamericana no salió verdaderamente al mundo hasta pasada la segunda mitad de la década [de los 60], a partir del triunfo escandalosamente sin precedentes de *Cien años de soledad*” (1972: 98).

Es, precisamente, *Cien años de soledad* la obra con la que el escritor colombiano adquirió reconocimiento internacional; asimismo, fue esta novela la que hizo visible en el mundo su narrativa, no solo la que produjo después de 1967, sino también la que había sido publicada antes de ese año.⁴ Así lo sostiene el ensayista y crítico literario uruguayo Ángel Rama (1926-1983), cuando anota que:

[...] el punto alto de la producción editorial del periodo [década de 1960] se centra en los *Cien años de soledad* [...] lo que significa una revolución en las ventas de novelas en el continente [...] Esta auténtica explosión no se repite en los libros posteriores de García Márquez, pero sin embargo es capaz de arrastrar la venta de su producción anterior que alcanza cifras altas (Rama, 1981: 87).

En este orden de ideas, es posible afirmar que *Cien años de soledad* marcó un antes y un después para García Márquez, no solamente en su faceta de narrador, sino también como figura pública de reconocimiento internacional. La publicación de *Cien años de soledad* por parte de la editorial argentina Sudamericana, en mayo de 1967, generó –al decir de Mario Vargas Llosa– un verdadero “sismo literario” (citado en Klein, 2003: 169) de proporciones insospechadas incluso para sus editores, quienes prepararon un tiraje inicial de la novela que constaba de 8000 ejemplares, puestos a la venta el martes 6 de junio de 1967 en las librerías argentinas, y destinando un reducido número (no conocido) de ellos a otros países latinoamericanos y a España (Klein, 2003: 162).

El éxito en las ventas fue inmediato. “No habían transcurrido dos semanas desde que Sudamericana [...] pusiera a la venta los ocho mil ejemplares que imprimieron, con la perspectiva de venderlos entre junio y diciembre de 1967, y la edición ya se había agotado” (Zuluaga, 2015: 33). La magnitud del éxito editorial alcanzado por la novela llevó a que Sudamericana decidiera imprimir una segunda edición que saldría al mercado en el mes de julio, pero esta vez con un tiraje de 20 000 ejemplares. Llegarían sucesivamente una tercera y una cuarta edición, ambas de 20 000 ejemplares, antes de terminar el año (Monsalve, 2014: 85). El ritmo de publicación de *Cien años de soledad* se estabilizaría durante los siguientes años en ediciones anuales de 100 000 ejemplares, sin contar las traducciones a otros idiomas como el italiano (Feltrinelli, 1968),⁵ el francés

⁴ Antes de 1967, Gabriel García Márquez había publicado cinco obras: *La Hojarasca* (1955), *El Coronel no tiene quién le escriba* (1958), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) y *La mala hora* (1962).

⁵ Traducción de Enrico Cicogna.

(Éditions de Seuil, 1968),⁶ el portugués (Sabia, 1969),⁷ el noruego (Gyldendel, 1969),⁸ el catalán (Edhasa, 1970)⁹ o el inglés (Harper & Row, 1970).¹⁰ En consecuencia, es posible afirmar –junto con Jacques Joset– que casi inmediatamente después de su publicación, *Cien años de soledad* se convirtió en un “éxito crítico, éxito de librería y éxito internacional” (Joset, 2014: 28).

Hasta su edición número cien (mediados de la década de 1990) la editorial Sudamericana reportó la venta de alrededor de un millón doscientos mil ejemplares de *Cien años de soledad*. “Tres millones de ejemplares adicionales fueron publicados por los otros veinte editores en español en más de una docena de países” (Klein, 2003: 169); además, la novela fue traducida a veinticinco lenguas diferentes¹¹ entre 1968 y 1975. Hoy por hoy, se ha traducido –de manera oficial– a más de cuarenta idiomas y se han vendido cerca de cuarenta millones de ejemplares en todo el mundo (Semana, 2014: 150); “una cifra extraordinaria para cualquier obra de narrativa, se puede decir que no presenta antecedentes en el mundo editorial hispano” (Klein, 2003: 169).

El rotundo éxito de esta novela provocó un estallido que traspasó las fronteras americanas, una verdadera explosión editorial que, como se mencionó en el inicio de este apartado, ayudó a incrementar de manera notoria el interés de públicos lectores de diferentes lugares del mundo en la narrativa latinoamericana que ya se estaba produciendo de una manera prolífica desde los años 40 y 50.¹² *Cien años de soledad*, empero, no fue la única novela de un escritor latinoamericano que fue leída y comentada en otros continentes: *La ciudad y los perros* (1962) del peruano Mario Vargas Llosa, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) del mexicano Carlos Fuentes y *Rayuela* (1963) del argentino Julio Cortázar, son ejemplos notables de la producción narrativa que se estaba dando en América

⁶ Traducción de Claude y Carmen Durand.

⁷ Traducción de Elaine Zagury.

⁸ Traducción de Kjell Risvik.

⁹ Traducción de Avelí Artis Gener.

¹⁰ Traducción de Gregory Rabassa.

¹¹ Italiano, francés, portugués, noruego, inglés, catalán, búlgaro, checo, ruso, serbio, esloveno, japonés, lituano, finlandés, húngaro, rumano, eslovaco, sueco, turco, holandés, polaco, danés, estonio, alemán e iraní.

¹² En este sentido, vale la pena resaltar los trabajos de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y, posteriormente (década de los 60), de Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros.

Latina durante los años 60, y que logró traspasar las fronteras territoriales, pero también las lingüísticas y culturales.

A este fenómeno de explosión editorial se le llamó –haciendo alusión a la creciente notoriedad de la narrativa latinoamericana en el mundo– “boom”, onomatopeya que designa el sonido de una explosión. Mucho se ha dicho sobre el “boom”: por ejemplo, que obedeció a una estrategia comercial para incrementar la venta de libros, que se trató de un fenómeno circunscrito exclusivamente al campo editorial, que fue una afortunada coincidencia de la que hicieron parte algunos narradores con estilos literarios más o menos parecidos, etcétera. Lo cierto es que sería impreciso atribuir el éxito editorial que algunas obras literarias latinoamericanas tuvieron en aquella época a un factor único o a una serie de eventos meramente fortuitos. Quizá sea más razonable afirmar que dicho fenómeno se consolidó hacia mediados de la década de 1960 como resultado de la confluencia de múltiples factores, entre los que se encuentra una industria editorial que empezaría a franquear las barreras nacionales (sobre todo algunas editoriales argentinas y mexicanas como Sudamericana o el Fondo de Cultura Económica), una crítica literaria (sobre todo francesa y norteamericana) mucho más interesada en la producción de textos latinoamericanos y la ampliación del circuito lector en América Latina (Cobo Borda, 1992).

Lo cierto es que el amplio nivel de difusión que ha tenido toda la obra de Gabriel García Márquez desde la publicación de *Cien años de soledad* –lo mismo que la de algunos otros escritores latinoamericanos emparentados con el “boom”– y el positivo tratamiento que por vía de la recepción ha tenido aquella en la crítica literaria, no es atribuible únicamente a su calidad estética, pero tampoco obedece de manera exclusiva a las prácticas editoriales. El antes citado José Donoso introduce, de este modo, una rancia polémica que se dio en torno a una aparente dicotomía entre calidad estética y publicidad editorial:

Es mucho lo que se dice que la “popularidad” de la novela hispanoamericana actual [al comienzo de la década de 1970] se debe en gran parte a la eficacia del aparato publicitario que las editoriales han puesto en movimiento para lanzar los libros que están empeñadas en vender. Confirmada esta leyenda por la autoridad de Miguel Ángel Asturias, que declaró que “algunos” novelistas hispanoamericanos de hoy son meros “productos de la publicidad”, la idea ha cundido. Pero la verdad bruta es que ni siquiera la enorme publicidad que significa el Premio Nobel de Literatura ha conseguido para el guatemalteco lo que el modesto lanzamiento de Sudamericana consiguió para *Cien años de soledad* (Donoso, 1972: 77).

¿Aparataje editorial? ¿Comercialización capitalista? ¿Necesidades de reconocimiento? ¿Intereses políticos? ¿Calidad estética? Lo cierto es que tanto la producción de textos literarios llevada a cabo por los escritores, como el proceso de difusión de estos, en el que intervienen las editoriales, los críticos y los traductores, se encuentran en el centro mismo de las redes que conforman los diferentes procesos de mundialización; y para comprender mejor la articulación de dichas redes es necesario establecer cómo interactúan los diferentes agentes que hacen parte de aquellos procesos.

Ahora bien, para tratar de develar las interacciones entre los diferentes actores que hacen parte de los flujos de circulación mundial y así visibilizar las redes de los procesos de mundialización, es importante continuar explorando y pensando las condiciones que han llevado a una mayor circulación de las letras latinoamericanas. Sin desconocer su originalidad y calidad narrativa, Ángel Rama las vincula con acontecimientos políticos de la región y resalta el efecto alentador que el éxito internacional podía traer para los escritores y “los públicos” de Latinoamérica:

Hay aquí dos aspectos diferentes: uno atiende a las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas, lo que no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros mercados, sino también con la repentina curiosidad por la región que alimentó centralmente la revolución cubana; otro atiende a los efectos que esa recepción en el exterior tuvo sobre los públicos latinoamericanos que vieron refrendadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo [...] (Rama, 1981: 53).

En definitiva, este autor explica que el llamado “boom” de la literatura latinoamericana debe ser entendido desde múltiples aristas, una de las cuales permite observar que se trata de un “fenómeno de la sociedad de consumo [que tiene un] ángulo social y económico peculiar [como cualquier otro] proceso de difusión masiva” (Rama, 1981: 60). Y agrega, además, que “lo más importante [de este fenómeno] fue la atención que en Estados Unidos, Francia, Italia y últimamente en Alemania Federal, se concedió a las traducciones, lo que habría de constituir uno de los capítulos principales de su éxito” (1981: 53). Lo anterior pone de manifiesto, una vez más, que la difusión editorial, la fortuna crítica¹³ y otros

¹³ Esta expresión puede ser entendida como la valoración positiva que de una obra artística o literaria manifiestan los críticos de esta, por medio de sus comentarios, reseñas, interpretaciones u otros mecanismos de apreciación estética.

mecanismos de circulación con los que se despliegan en una dimensión más clara los procesos de mundialización, no dependen única y exclusivamente de la calidad estética de las obras literarias en cuanto tales, lo que tampoco quiere decir que dichas categorías sean atribuibles en forma exclusiva a las prácticas editoriales, o que obedezcan solamente a los parámetros establecidos por la industria cultural.

Otra de las aristas desde las que puede ser visto el fenómeno del “boom” se hace evidente en la postura que sobre el particular expresa la crítica literaria estadounidense Doris Sommer, quien afirma que:

Aunque algunos críticos sostengan que el *Boom* no fue sino una explosión promocional y de ninguna manera un fenómeno literario, las nuevas novelas [del “boom”] tienen entre sí un parecido de familia único, suficiente como para elaborar una lista de características comunes que incluyen una disminución o dispersión del control del autor y una incesante experimentación formal, técnicas destinadas a quebrantar la rigidez de la narrativa tradicional (Sommer, 2004: 18).

Así pues, dichos rasgos comunes lograron captar la atención del público lector europeo y estadounidense, gracias a la supuesta novedad que representaban las obras de los autores asociados al “boom” en los años 60 y 70. Pero Sommer considera que esa apariencia de novedad se dio, entre otros factores, porque fueron los propios escritores –entre ellos García Márquez– quienes se resistieron a la tradición literaria hispanoamericana del siglo XIX, para proclamar una supuesta “orfandad literaria” que hacía que sus producciones fueran vistas como “novedosas”. De este modo, en la tradición intelectual hispanoamericana empezó a cobrar cada vez más fuerza un término con el que se designó a las producciones literarias escritas en América Latina, principalmente durante las décadas de 1950, 1960 y 1970; se trata del término “nueva narrativa latinoamericana”. Expresión bastante problemática, cuyo carácter polémico se sintetiza en las palabras del escritor argentino David Viñas, para quien la narrativa latinoamericana debería ser considerada como “nueva, en cuanto novedad, cosa no conocida [...] sobre todo para España (o Europa en su conjunto) y, eventualmente, para los Estados Unidos” (1981: 30), toda vez que es necesario “reconsiderar esto de ‘nueva narrativa’, como aquello otro de ‘Nuevo Mundo’: nuevo, nueva ¿en qué óptica? ¿Para quienes? ¿Para la euro-mirada? ¿Para la metropolitana-visión quizá?” (Viñas, 1981: 30).

En efecto, la supuesta novedad de la narrativa latinoamericana es atribuible –en buena medida– al inusitado interés suscitado por las obras de los

escritores de esta parte del mundo, principalmente en Europa, no solamente en los círculos académicos y literarios, sino también en los públicos lectores no especializados. En este sentido, el mismo García Márquez reconoce la capital importancia que tuvieron los lectores en aquel proceso de difusión masiva, al afirmar, en una entrevista publicada en julio de 1967, que “la novela latinoamericana se ha puesto de moda en Europa y Estados Unidos” (Visión, 2014: 82), lo que podría ser un indicio de que “la novela del resto del mundo se ha vuelto muy mala y los lectores europeos y norteamericanos están buscando algo nuevo en la nuestra” (2014: 82). Esta declaración –que no está exenta de cierta dosis de sarcasmo en cuanto a la cuestión de la “novedad” de la narrativa latinoamericana– reivindica el papel del lector como agente de primer orden dentro de los procesos de circulación mundial de una obra literaria, toda vez que son precisamente los lectores quienes nutren el proceso de difusión que es impulsado, en primera instancia, por editores, traductores, críticos y libreros.

Al respecto, el lingüista argentino Pedro Luis Barcia sostiene que es válido afirmar que fueron principalmente los lectores quienes se encargaron de consumir y consolidar la explosión editorial que significó *Cien años de soledad*, pues su gran éxito se dio –en buena parte– gracias a “la vitalidad de su lectorado” (Barcia, 2007: 491). En el mismo sentido, Conrado Zuluaga pregunta si “¿alguien recuerda una pauta publicitaria, algún volante, un boletín de prensa anunciando *Cien años de soledad*?” (2015: 34). Sugiere este autor que el éxito editorial de la novela obedeció más a la creciente demanda que tuvo la obra por parte de sus lectores, que a una labor de promoción editorial.

Es cierto que quizás el lanzamiento de *Cien años de soledad* fue “modesto”, como lo afirma José Donoso; también es cierto que ni esta novela ni su autor son “meros productos de la publicidad”, como lo señaló Miguel Ángel Asturias, pero no es menos cierto que atribuir el nivel de difusión de esta obra literaria a lo largo de los años a circunstancias que desconozcan la intervención de diferentes actores resulta impreciso, pues los procesos de mundialización se tejen a partir de múltiples intervenciones.

Hasta este punto pareciera que el papel de las editoriales fuese marginal, o que se limitara a la impresión de los textos y a su distribución, lo que está bastante alejado de la realidad. La actividad que ejerce la industria editorial es mucho más activa y no se limita simplemente a publicar libros y ponerlos en las librerías. La promoción editorial crea las condiciones para que una obra y su autor sean visibles para sus potenciales lectores, de manera que estos puedan acceder al contenido de la obra y conocer ciertas particularidades de su autor.

Por supuesto que desde 1967 hasta ahora el panorama editorial ha cambiado bastante y las actividades de promoción de los libros y sus autores tienen, hoy por hoy, unas dimensiones que por esos años no tenían: las ventas *on-line*, las tiendas por departamentos, etcétera. Sin embargo, esto no quiere decir que en ese momento las editoriales no se ocuparan de promocionar sus publicaciones.

Si bien es cierto que la primera edición de *Cien años de soledad* no tuvo un lanzamiento estruendoso –como sucedería después con algunas de sus reediciones–,¹⁴ no es posible afirmar que la editorial Sudamericana se abstuvo de promocionar la novela antes de su publicación. El bibliógrafo estadounidense Don Klein anota que “el primer aviso de publicación [de la novela] aparece en el semanario bonaerense *Primera Plana* n.º 225, 13 de abril de 1967” (2003: 162), es decir casi dos meses antes de su publicación. Un segundo anuncio, pagado por la editorial, apareció en el mismo semanario (n.º 232) el 6 de junio del mismo año y, según Klein, “se programó para que coincidiera con la llegada de la obra a las librerías bonaerenses” (2003: 162). Este anuncio ocupó dos tercios de página y junto al título de la novela y el nombre de su autor se encontraba el siguiente fragmento: “La selva, las guerras, las pasiones, la construcción de un mundo, la historia de Macondo desde su fundación hasta la muerte del último Buendía. Una obra absolutamente magistral del notable narrador colombiano” (citado en Klein, 2003: 163). Luego de la gran acogida que tuvo el libro por parte de los lectores, quienes agotaron rápidamente la primera edición, el 20 de junio *Primera Plana* (n.º 234) puso en su portada a Gabriel García Márquez y dedicó cuatro páginas interiores a *Cien años de soledad* y a su autor.

Es muy probable que el impacto de los artículos dedicados por *Primera Plana* a la novela de García Márquez –en especial los dos primeros, cuyo propósito era más promocional– no guarde una relación directamente proporcional con el éxito editorial de la obra. Sin embargo, se trata de una primera actividad de promoción de la novela que da cuenta de las rápidas interacciones entre industria editorial, medios de comunicación, críticos, periodistas literarios y lectores, y que al mismo tiempo buscó impulsar la difusión del libro, por lo menos en el mercado local. Sobre *Primera Plana* es posible afirmar que aunque no era una publicación especializada (dirigida a críticos, académicos o literatos), se trataba de un semanario con prestigio en la Argentina de los años 60: “*Primera Plana*

¹⁴ Tal es el caso del lanzamiento de la edición que conmemoró los cuarenta años de la primera publicación de la novela, en el año 2007, por parte de la Real Academia Española, la Asociación de Academias de la Lengua Española y la editorial Alfaguara.

tenía los servicios exclusivos de *L'Express*, *Le Monde*, *Newsweek*, *El País* (Uruguay)” (Mazzei, 1997: 73) y entre sus columnistas contaba con los periodistas y escritores Ernesto Schoó (1925-2013) y Tomás Eloy Martínez (1934-2010), este último cercano a la editorial Sudamericana y en especial al editor Francisco “Paco” Porrúa (1922-2014).

Alrededor de *Cien años de soledad* –y de su autor– se funden, en definitiva, una serie de características y circunstancias que han permitido su mundialización y la de otras obras y otros autores latinoamericanos. En consecuencia, no se trata únicamente de una obra escrita de manera magistral, sino también de la configuración de un contexto sociocultural y político que permitió el reconocimiento de un puñado de buenos escritores que, apoyados por una industria editorial en pleno florecimiento, lograron hacerse visibles más allá de sus lugares de origen.

El Premio Nobel y la mundialización de García Márquez

Tanto la publicación de *Cien años de soledad* (1967), como el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a García Márquez por parte de la Academia Sueca (1982), constituyen dos hitos fundamentales con los que es posible ver y entender a este autor como una figura mundializada. No solamente porque el Premio Nobel es un reconocimiento de trascendencia social, política y –por supuesto– mediática a escala planetaria, sino también porque la entrega de dicho premio a García Márquez supuso –de acuerdo con Germán Arciniegas– una elección “de segundo grado” (Arciniegas, 2014: 161), toda vez que el escritor colombiano gozaba ya de una amplia popularidad en diferentes lugares del mundo.

Este hecho (el de la popularidad de García Márquez) fue reconocido por la propia Academia Sueca en el comunicado con el que esta entidad anunció, de manera formal, la elección del escritor colombiano como Premio Nobel de Literatura para el año 1982: “Al conceder el Premio Nobel de Literatura al novelista colombiano Gabriel García Márquez, no se puede decir que la Academia Sueca haya descubierto a un escritor desconocido” (Academia Sueca, 2014: 157). Y añaden los académicos:

La publicación de su novela *Cien años de soledad* en 1967 proporcionó a García Márquez un reconocimiento internacional de desacostumbrada magnitud. La novela se tradujo a un gran número de idiomas y se ha editado en millones de ejemplares [...] Sus éxitos internacionales han continuado. Cada obra suya nueva es considerada por una crítica

y un público expectantes como un acontecimiento de trascendencia internacional, y se traduce y se publica con toda la rapidez posible en numerosos idiomas y grandes tiradas (Academia Sueca, 2014: 157-158).

Es evidente que el nombre de Gabriel García Márquez no era ajeno para los miembros del jurado encargado de otorgar el premio. Esta afirmación es particularmente válida para el caso de Artur Lundkvist (1906-1991), escritor sueco y miembro de la Academia, “cuya influencia había sido ya decisiva en la atribución del premio a los latinoamericanos Miguel Ángel Asturias [1967] y Pablo Neruda [1971]” (Martin, 2009: 475). Gerald Martin, el biógrafo inglés de García Márquez, afirma que el colombiano y el sueco tuvieron contacto durante los años setenta, período de tiempo en el que “Gabo” visitó Estocolmo en varias oportunidades. El mismo García Márquez reconoce que visitó la casa de Lundkvist, donde disfrutó de “una típica cena sueca” (1996: 19).

En el mismo sentido, a García Márquez tampoco le era ajena la Academia Sueca, ni su funcionamiento ni el publicitado “misterio” que rodea anualmente la designación del Premio Nobel de Literatura. Esto se hace manifiesto tras la lectura de las dos entregas de su artículo periodístico “El fantasma del Premio Nobel”, publicado los días 8 y 9 de octubre de 1980. Allí el escritor describe la composición de la Academia Sueca¹⁵ y afirma que su modo de proceder es “uno de los secretos mejor guardados de nuestros tiempos” (1996: 17-18). Reconoce, igualmente, en Artur Lundkvist a una suerte de defensor o promotor de los escritores latinoamericanos ante sus colegas suecos, ya que “es él quien conoce la obra de nuestros escritores, quien propone sus candidaturas y quien libra por ellos la batalla secreta” (1996: 19), y asegura –además– que es de Lundkvist de quien “depende en cierto modo el destino universal de nuestras letras” (1996: 19).

Ese “destino universal” al que hace referencia García Márquez no es otra cosa diferente a la inmensa repercusión mundial que significa el Premio Nobel de Literatura para cualquier escritor, bien sea este relativamente poco conocido, o bien sea una figura con reconocimiento internacional. En ambos casos, el Premio Nobel puede ser entendido como un acontecimiento que *mundializa*, en la medida en que dicho premio “tiene el poder consagratorio más grande del mundo” (García Márquez, 1996: 17) dado “el reconocimiento público y máximo, en escala mundial, de la importancia que se le concede” a un escritor y a su obra (Uslar Pietri, 1992: 57).

¹⁵ Órgano conformado por dieciocho miembros vitalicios.

El “destino universal” de la obra de García Márquez, así como el de su nombre y de su figura, no dependía, empero, de la consagración otorgada por el Premio Nobel, toda vez que dicho autor ya era en ese entonces un escritor reconocido mundialmente. Esa “fama suplementaria” se vio reflejada, por ejemplo, en “una ingente cantidad de artículos encomiosos [que] llenaron los periódicos del continente y del mundo entero” (Martin, 2009: 477), en numerosas entrevistas a canales televisivos de diferentes países y en reconocimientos oficiales por parte de diferentes gobiernos como el mexicano y el colombiano. Casi tan pronto como Pierre Schori, el entonces viceministro de Relaciones Exteriores de Suecia, le comunicó a García Márquez que sería condecorado con el Premio Nobel de Literatura, el exterior de la casa del escritor en Ciudad de México se llenó de curiosos, pero también de reporteros y de “camarógrafos de la televisión de Suecia, Finlandia e Italia” (Gossaín, 2014: 74).

El anuncio tuvo lugar el día 21 de octubre de 1982. Al día siguiente, “el embajador de Colombia en México, Ignacio Umaña de Brigard, organizó una recepción [en honor a García Márquez] en la sede diplomática [la Embajada de Colombia en México]” (Gossaín, 2014: 74-75), como parte del reconocimiento que el Gobierno colombiano –en cabeza del presidente Belisario Betancur (1982-1986)– le brindó al mismo escritor que hasta hacía apenas unos meses había sido víctima de su persecución –bajo el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982)–, y que en ese momento quedaría revestido de manera definitiva, al decir de la prensa y de buena parte de la opinión pública, como uno de los colombianos más célebres de todos los tiempos.¹⁶

A partir de esa fecha se desató un auténtico frenesí mediático, en el que algunos periódicos “empezaron a referirse a García Márquez como ‘el nuevo Cervantes’” (Martin, 2009: 479), y la imagen de su rostro se expandió copiosamente por diferentes lugares del mundo gracias a publicaciones como *Times*,¹⁷

¹⁶ Acerca de la persecución política sufrida por García Márquez es necesario anotar que al inicio del gobierno de Turbay Ayala se expidió el Decreto 1923 del 6 de septiembre de 1978, mejor conocido como el Estatuto de Seguridad. Por medio de ese decreto se limitaron las libertades individuales de los ciudadanos y se le otorgaron potestades judiciales a las Fuerzas Armadas, lo que desató múltiples persecuciones en contra de disidentes políticos e intelectuales críticos del gobierno. Durante esos años, García Márquez participó activamente en la redacción y edición de la revista *Alternativa*, así como en la creación de la Fundación Habeas, dedicada a la defensa de los Derechos Humanos –y en la de Firmes, un proyecto de partido político de talante progresista. Así, el difícil contexto sociopolítico de la Colombia de esa época llevó al escritor a abandonar el país, temiendo por su integridad y la de su familia.

¹⁷ García Márquez apareció en la portada de esta publicación en diciembre de 1982.

*Newsweek*¹⁸ o *Sunday Times*, de Londres; publicación esta última en la que el escritor británico de origen indio Salman Rushdie escribió un artículo titulado “*Márquez the magician*”, en el que afirma que el otorgamiento del Premio Nobel a García Márquez

Es una de las decisiones del jurado del Nobel con mayor aceptación popular desde hace años, pues han elegido a uno de los pocos magos verdaderos de la literatura contemporánea, un artista con la rara virtud de crear una obra maestra del más alto orden que llega y embruja a un público masivo. La obra maestra de Márquez, *Cien años de soledad*, es en mi opinión una de las dos o tres obras más importantes y logradas en el ámbito de la ficción que se haya publicado en todo el mundo desde la guerra (citado en Martin, 2009: 480).

Esta apreciación del autor de *Hijos de la medianoche* y *Los versos satánicos* reitera el ya mencionado reconocimiento del que gozaba García Márquez al momento de ser seleccionado para recibir el Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, el nombre del novelista nacido en Colombia en 1927 se pondría de moda nuevamente durante los últimos meses de 1982 por cuenta de la decisión tomada por los miembros de la Academia Sueca. A partir de aquel momento García Márquez no sería únicamente “el autor de *Cien años de soledad*”, sino que empezaría a ser reconocido –además– como “el premio nobel colombiano” y otros calificativos alusivos a dicho galardón literario, lo que tuvo profundas implicaciones en materia de promoción editorial, derivadas del prestigio que otorga este reconocimiento y que son explotadas hábilmente por la mayoría de las editoriales para repotenciar la publicación de las obras de aquellos escritores que han sido laureados con este premio. Esta suerte de “efecto colateral” del Premio Nobel ocurrió a principios de los años ochenta y sigue vigente para cada nuevo escritor galardonado, obviamente en grados diferentes, dependiendo de otros factores sociopolíticos y literarios.

Más allá de que los criterios tenidos en cuenta por la Academia Sueca para la elección del Premio Nobel de Literatura constituyen “uno de los secretos mejor guardados de nuestros tiempos”, como lo afirmó García Márquez, y más allá también de esa “fama suplementaria” que trae consigo el premio, así como de las demás características que ya se han mencionado, es importante destacar que no son únicamente las condiciones literarias de una obra (o de un conjunto

¹⁸ Este semanario le dedicó una amplia cobertura a García Márquez en su edición del 1 de noviembre de 1982.

de obras) lo que permite que un autor sea reconocido con el Nobel. Esta afirmación se pone de manifiesto en el comunicado con el que la Academia Sueca le otorgó el premio a García Márquez, donde se reconoce la repercusión mundial de la narrativa del autor –en referencia sobre todo a *Cien años de soledad*–, al igual que el papel ejercido por García Márquez como escritor comprometido con causas políticas y sociales de su continente, lo que lo convirtió –al modo de ver de los académicos suecos– en una especie de representante internacional del pueblo latinoamericano. En dicho comunicado, redactado por el novelista sueco y miembro de la Academia Lars Gyllensten (1921-2006), se puede observar la fascinación que la figura de García Márquez ejercía sobre los miembros de la Academia Sueca en cuanto intelectual público: “Como la mayoría de los escritores más importantes del mundo latinoamericano, García Márquez está profundamente comprometido políticamente a favor de los pobres y débiles y contra la opresión nacional y la explotación económica extranjera” (Academia Sueca, 2014: 159).

Esta visión, quizá un poco romántica –y no menos eurocéntrica–, acerca de lo que un novelista del “tercer mundo” debería representar más allá de su producción literaria, se convirtió en una de las razones más poderosas para “honrar” a García Márquez –y con él a todo el pueblo latinoamericano– con el Premio Nobel. Es posible afirmar, en consecuencia, que, para la Academia Sueca, la actitud contestataria de Gabriel García Márquez, su figura de intelectual que enarbolaba públicamente las banderas de las causas sociales y su periodismo militante,¹⁹ llegarían a ser motivos que –junto con sus méritos literarios– justificaban la concesión del Premio Nobel de Literatura a este autor. El entorno era, asimismo, propicio para reconocer a un “defensor de las causas sociales”, pues unos meses antes los socialdemócratas habían retornado al poder en Suecia, siendo electo Olof Palme como primer ministro, por segunda ocasión.²⁰ Bajo estas circunstancias, García Márquez se convirtió en el cuarto latinoamericano en ser laureado con el Premio Nobel de Literatura, después del chileno Pablo Neruda (1971) –otro escritor políticamente comprometido y “defensor de las causas sociales” que fue premiado durante el primer gobierno socialdemócrata de Olof Palme–, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1967) y la también

¹⁹ Se puede hablar del periodismo militante de García Márquez, sobre todo, durante la época en la que escribió asiduamente para la revista colombiana *Alternativa* (1974-1980), de la que también fue cofundador y editor.

²⁰ Ya había sido Primer Ministro de Suecia entre 1969 y 1976.

chilena Gabriela Mistral (1945), primera latinoamericana a la que se le otorgó este reconocimiento.

Gabriel García Márquez reivindicó su compromiso con el continente, y reafirmó su posición ética –más que política– según la cual los europeos miraban con cierto desdén y con cierto dejo de exotismo los procesos políticos y culturales (entre los que se puede contar a la literatura) surgidos en América Latina. Alguno de sus gestos, como el hecho de vestir liquilique, un traje típico del Caribe, en la ceremonia de premiación, y sobre todo su discurso de aceptación del premio, titulado *La soledad de América Latina*, son muestras fehacientes de su actitud altiva, con la que pretendió poner de manifiesto su posición frente a la política y la historia de su continente. El discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura lo pronunció el homenajeador el día viernes 10 de diciembre de 1982 en el teatro de la Academia Sueca, frente a cuatrocientos asistentes entre los que se encontraban políticos, literatos, intelectuales, científicos, académicos, empresarios y periodistas provenientes de diferentes lugares del mundo, además de los otros laureados con el Premio Nobel en áreas diferentes a la literatura.²¹ García Márquez pronunció el discurso “con tono agresivo, desafiante, casi como si se tratara de un conjuro” (Martin, 2009: 482), un conjuro con el que parecía querer exorcizar los demonios del eurocentrismo y de las diferencias sociales por medio de la literatura.

Ahora bien, la reivindicación humanista –y americanista– de García Márquez adquiere una relevancia superlativa mediante los gestos y las actitudes recién señaladas, que suponen:

Una poderosa combinación entre la potencia simbólica ofrecida por el escenario y aquello que tiene para decir sobre el continente americano (su interpretación particular) un personaje que en ese mismo momento está siendo reconocido con el Premio Nobel de Literatura, y que además es latinoamericano (Suárez, 2014: 39).

El discurso de *La soledad de América Latina* no solo sería escuchado por miles –quizá millones– de personas en la radio y la televisión, y apartes de su texto serían reproducidos por cientos de periódicos y revistas en diferentes lugares del mundo, sino que el texto completo sería publicado junto con el escrito de otro discurso de García Márquez pronunciado en la gala privada que se ofreció

²¹ Premio Nobel de Medicina: Sune Bergstrom (sueco), Bengt Samuelsson (sueco), John Vane (británico). Premio Nobel de Física: Kenneth Wilson (estadounidense). Premio Nobel de Química: Aron Klug (sudafricano). Premio Nobel de Economía: George Stigler (estadounidense).

el 9 de diciembre a los ganadores del Premio Nobel en 1982, titulado “Brindis por la poesía”. Publicación que se hizo inicialmente en España, el mismo mes de diciembre de 1982, por Ediciones Originales, una editorial “fundada por la agente literaria del autor, Carmen Balcells” (Klein, 2003: 382). Esta edición limitada, que constaba de quinientos ejemplares, fue entregada de manera gratuita a los amigos del autor. En diciembre de 1983, la Editorial Universitaria de Colombia, con sede en la ciudad de Cali, publicó 22 000 ejemplares con los dos textos, como conmemoración de la entrega del Premio Nobel a García Márquez un año antes. La publicación de estos discursos da cuenta de cómo el Premio Nobel es un acontecimiento que genera una amplia repercusión para el autor galardonado y muestra, además, cómo genera nuevos procesos de difusión derivados del reconocimiento que supone dicho premio para cualquier escritor y su obra.

La imagen de García Márquez vestido de liquilique estrechando la mano del rey Carlos Gustavo XVI de Suecia le dio la vuelta al mundo junto con las palabras pronunciadas en su discurso de aceptación del premio. Este acontecimiento marcó un nuevo punto de ruptura en la vida de “Gabo” y en su faceta como escritor y como intelectual público, toda vez que a partir de ese momento sus opiniones –sobre todo aquellas relacionadas con la literatura– tomaron un nuevo cariz, una dimensión casi sagrada, tal y como lo advierte Enrique “Quique” Scopell (1923-2014), fotógrafo de profesión y contertulio de García Márquez en La Cueva²² durante los años cincuenta, quien afirma que después del Premio Nobel todo lo que decía “Gabo” era dicho *ex cátedra*, aludiendo a la infalibilidad que la Iglesia católica le otorga a las palabras del papa (Paternostro, 2014a: 216). Scopell añade que García Márquez escribía durante los años cuarenta una columna llamada “La Jirafa”, en la revista *Crónica* (fundada por su amigo Alfonso Fuenmayor) bajo el seudónimo de Séptimus, y que “nadie la leía”, pero luego del Nobel “esa columna se volvió lo mejor de lo mejor y le descubrieron todas las virtudes a lo que antes no valía nada” (Paternostro, 2014b: 41).

Estas apreciaciones personales de “Quique” Scopell parecen indicar que, tal y como sucedió con la publicación de *Cien años de soledad* en 1967, el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a García Márquez en 1982 desató un

²² La Cueva es un bar en la ciudad de Barranquilla que fue el centro de reunión durante la década de 1950 de un grupo de amigos que más tarde sería conocido como “el grupo de Barranquilla”, y que estaba conformado por los escritores Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas; por los pintores Alejandro Obregón y Orlando “figurita” Rivera; por el fotógrafo Enrique Scopell y por el librero catalán Ramón Vinyes, entre otros (cfr., Fiorillo, 2002).

inusitado interés en todo aquello que había sido escrito por este autor antes de convertirse en un escritor de renombre internacional, es decir, aquello que, en palabras de Conrado Zuluaga, constituye su “prehistoria literaria” (2015: 3).

En resumen, es posible afirmar, de acuerdo con el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri, que:

No es que García Márquez se haya convertido en un mejor escritor porque le dieron el Nobel, ni que la literatura hispanoamericana haya alcanzado su mayoría de edad porque se le haya concedido cuatro veces el Premio Nobel. Sería risible pretenderlo. Pero no hay duda de que en el mundo entero se la comienza a mirar de otra manera (Uslar Pietri, 1992: 59).

Esta reflexión, publicada en el suplemento dominical del diario *El Tiempo* en noviembre de 1982, pone de manifiesto la importancia del Premio Nobel como acontecimiento de la mundialización de la obra, el nombre y la figura de Gabriel García Márquez, lo que excede el ámbito estrictamente literario, al tiempo que permite una mayor visibilidad de la narrativa de otros autores latinoamericanos.

A modo de conclusión

A partir de esta mirada a la circulación mundial de la obra, el nombre y la figura de Gabriel García Márquez es posible concluir que, para acercarse de una manera crítica y razonable a los procesos de mundialización de una expresión cultural como esta, es estrictamente necesario no solo observar las trazas del recorrido físico que el autor y sus obras han emprendido a lo largo de diferentes lugares del mundo, sino que también resulta imprescindible reconocer la participación activa en este tipo de procesos de redes intercontinentales de editores, traductores y críticos literarios vinculados con el entramado de las llamadas industrias culturales, así como con diferentes instituciones tanto públicas como privadas, entre las que se cuentan las instancias gubernamentales, las universidades, los medios de comunicación o los museos.

Por lo tanto, los procesos de difusión, recepción, apropiación y adaptación de este caso de circulación mundial le deben mucho a este tipo de oficios y personajes, pero también a profesores, jurados de premios internacionales, políticos, agregados culturales, otros artistas y, por supuesto, a los diferentes públicos lectores que permiten, en muy buena medida, unas condiciones de circulación mundial como las que han acompañado durante más de medio siglo a la obra, el nombre y la figura de Gabriel García Márquez. Solo a partir de un reconocimiento de este tipo, que comprenda el fenómeno de la circulación en un sentido

amplio, es posible rastrear diversas dinámicas relacionadas con los procesos de mundialización de las artes y las letras; procesos de larga duración que no se dan de manera espontánea y no se rigen bajo los parámetros del llamado “tiempo real” de las transacciones financieras globalizadas, ya que se tejen por medio de la intervención de múltiples actores en diferentes lugares del mundo.

Lo anterior lleva, asimismo, a concluir que las artes y las letras –entendidas como artefactos culturales– no son nacionales, no poseen carta de ciudadanía que las limite a un ámbito de circulación –y por ende, de interpretación– exclusivo de esas “comunidades imaginadas” (Anderson, 2016) que conforman el sustrato de los estados-nación modernos, sino que, por el contrario, reivindican una condición de pertenencia al mundo, al acervo cultural de la humanidad mediante la activación de un diálogo mundial entre las sociedades y los pueblos, lo que cuestiona la recurrente y muy limitada mirada localista.

En este orden de ideas, es posible afirmar que el triple ámbito enmarcado por la obra, el nombre y la figura de Gabriel García Márquez se encuentra inmerso –desde hace ya varias décadas– en circuitos mundiales artísticos y literarios, pero también en circuitos políticos y comerciales que se consolidan gracias a diferentes interacciones (tanto tácitas como expresas) entre escritores, artistas, editores, traductores, agentes literarios, políticos y demás agentes que hacen parte de los flujos de circulación mundial. Dichos flujos no se articulan de manera natural, toda vez que existen mecanismos y marcos socioculturales donde éstos se encuadran, pues las distintas lecturas e interpretaciones a la obra de un escritor mundializado, como es el caso de García Márquez, dan cuenta de códigos culturales y estéticos muy variados que se materializan en los procesos de recepción, apropiación y adaptación. Así, la circulación mundial de las artes y las letras crea variadas reacciones, entre ellas las de reconocimiento o resistencia, que son a su vez formas nuevas de apropiación del patrimonio cultural material e inmaterial de la humanidad.

La mundialización de García Márquez, entonces, hace parte de una historia que se conecta en muchos lugares con otras historias de expresiones artísticas y literarias, pero también con historias de estrategias comerciales, de políticas públicas y de relaciones íntimas de los lectores con los textos, o con las películas, canciones y representaciones teatrales que recrean las narraciones y personajes de las obras originales. Los tiempos actuales exigen una mirada que amplíe el horizonte interpretativo y que comprenda las conexiones propias de las redes planetarias (Gruzinski, 2007, 2010) que se han venido construyendo y reconfigurando desde hace quinientos años. Por eso, el recorrido por la obra, el nombre

y la figura de Gabriel García Márquez, en clave de su circulación mundial, devela un complejo entramado de relaciones e interrelaciones que subyacen a los aspectos más visibles de la difusión intercontinental de las diferentes obras producidas por este autor.

Referencias

- Academia Sueca. “Declaración de la Academia Sueca al conceder el Premio Nobel en 1982”. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Comp. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Arciniegas, Germán. “El premio anunciado”. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Comp. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.
- Barcia, Pedro Luis. “Cien años de soledad en la novela hispanoamericana”. *Cien años de soledad*. Gabriel García Márquez. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Chartier, Roger. “Trabajar con Foucault: Esbozo de una genealogía de la ‘función-autor’”. *Signos históricos* 1.1 (1999).
- Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Cien años de soledad: un cuarto de siglo”... *para que mis amigos me quieran más...* Bogotá: Siglo del Hombre, 1992.
- Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Escobar, Juan Camilo y Fernando Suárez. “Gabriel García Márquez mundializado. Aproximación a la circulación mundial de su obra, su nombre y su figura”. *Oficio de historiador –Enfoques y prácticas–*. Comp. Hilderman Cardona-Rodas. Medellín: Editorial Universidad de Medellín, 2014.
- Fiorillo, Heriberto. *La cueva: crónica del grupo de Barranquilla*. Bogotá: Planeta, 2002.
- Foucault, Michel. “¿Qu’est-ce qu’un auteur?”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 64.22 (1969).
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- García Márquez, Gabriel. “El fantasma del Premio Nobel”. *Notas de prensa 1980-1984*. Bogotá: Norma, 1996.
- Gossaín, Juan. “Un amigo vale más que un Nobel”. *Semana*. 19 de abril de 2014.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Gruzinski, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Joset, Jacques. “Cien años de soledad, ahora y siempre”. *Cien años de soledad*. Gabriel García Márquez. Madrid: Cátedra, 2014.

Klein, Don. *Gabriel García Márquez. Una bibliografía descriptiva*. Bogotá: Norma, 2003.

Martin, Gerald. “Adiós al maestro”. *Semana*. 19 de abril de 2014.

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Bogotá: Debate, 2009.

Mazzei, Daniel Horacio. “Primera Plana: modernización y golpismo en los sesenta”. *Realidad Económica* 148 (1997).

Monsalve, Alfonso. “El deber revolucionario de un escritor es escribir bien”. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Comp. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.

Ospina, William. “El legado universal de García Márquez y el amor de los lectores”. *El Espectador*. 19 de abril de 2014: Cultura.

Paternostro, Silvana. “Soledad y compañía”. *El Malpensante* 152 (2014b).

Paternostro, Silvana. *Soledad & Compañía. Un retrato compartido de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Debate. 2014a.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama. 2004.

Rama, Ángel. “El ‘boom’ en perspectiva”. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Marcha Editores, 1981.

Revista Visión. “Cien años de un pueblo”. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Comp. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.

Sarlo, Beatriz. *Borges. Un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

Semana. “Sus números”. *Semana*. 19 de abril de 2014.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Suárez, Fernando. “El discurso ideológico sobre América en la ensayística colombiana. ‘La soledad de América Latina’ y ‘Por un país al alcance de los niños’ de Gabriel García Márquez”. *Ensayar, comprender y narrar. Ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*. Eds. Efrén Giraldo y Liliana María López Lopera. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014.

Uslar Pietri, Arturo. “El Premio Nobel y los hispanoamericanos” ... *para que mis amigos me quieran más...* Ed. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Siglo del Hombre, 1992.

Vallejo, Fernando. *Peroratas*. Madrid: Alfaguara, 2013.

Viñas, David. “Pareceres y digresiones en torno a la Nueva Narrativa Latinoamericana”. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Marcha Editores, 1981.

Zuluaga, Conrado. *Leer a García Márquez*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2015.

Segunda parte



La lengua y la voz: articulaciones entre psicología y narrativa en *Confesiones de un burgués* de Sándor Márai*

Andrés Vásquez**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch5> ○●

Este ensayo analiza la transformación en escritor del héroe de *Confesiones de un burgués* (Márai, 2004) a partir de sus experiencias con la lectura y la escritura. Busca articular psicología y literatura sin insertarse exclusivamente en una corriente teórica. Es un interés de pensar la transformación, desde la psicología, mediante la introspección que permite el lenguaje; y, en la narrativa, por el lenguaje que se vuelve una marca de identidad y una voz.

Un texto que resuelva la relación entre literatura y psicología es atractivo, aunque ilusorio. Freud (1986 [1907]), por ejemplo, señaló que un autor respondería con un escueto “No sé” frente a la pregunta sobre el origen de su producción. Así que pensar articulaciones entre literatura y psicología es un interrogante duradero y oxígeno para la curiosidad. Este ensayo se enmarca allí, en la atracción de pensar y dialogar entre disciplinas, pero convocado por lo transitorio para sumergirse en lo enigmático y persistir en el rodeo.

Aunque una novela no es la vida, ni quien narra es el autor (Vargas Llosa, 1997), puede analizarse como un mundo posible y verosímil, enmarcado en

* Una primera versión de este ensayo surgió en 2010, en el Seminario de Teorías Hermenéutico-literarias a cargo del profesor Germán Darío Vélez, en la maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

** Psicólogo de la Universidad San Buenaventura, sede Medellín, y magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Profesor del Departamento de Psicología de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: avasqueo@eafit.edu.co.

un contexto histórico. Así la obra se define como autobiografía y su título confesional persuade hacia la no ficción, al comienzo del libro se advierte que los personajes de esa “biografía novelada” son inventados y nunca han existido más allá de las páginas del libro (Márai, 2004: 7). No se analiza el autor sino el narrador y el artificio reflexivo que crea para aparentar mayor edad y aumentar la ilusión de la confesión, pues no se puede olvidar que Márai nació en 1900 y la obra se publicó entre 1934 y 1935. Lo valioso es ese mundo de papel poblado de interacciones y comportamientos que recorre el lector con su mente, pero que involucra también las sensaciones de su cuerpo mientras acompaña las transformaciones del narrador en esta *novela de desarrollo del hombre* (Bajtín, 2005: 200) en la que el tiempo penetra en él para cambiar su destino.

Igualmente, el lector atestigua estos cambios en el marco histórico de la caída de la burguesía de la Europa de entreguerras. Un contexto que influencia las reflexiones del narrador: el burgués centroeuropeo que lucha por conservar un orden incuestionable que le han entregado, pero que ya no es posible conservar (Calderón, 2009; De los Ríos, 2009). A *Confesiones de un burgués* le antecede la revolución lingüística que se vivió en el centro de Europa, entre 1900 y 1925 (Steiner, 2002), en la que retumbaban ecos culturales y geográficos del desaparecido Imperio austrohúngaro. El psicoanálisis freudiano también se encuentra inserto en ese contexto como intérprete de las “normas económicas y sociales, las costumbres eróticas y los ritos cotidianos de la burguesía centroeuropea entre 1880 y el colapso de valores de la Primera Guerra Mundial” (Steiner, 2002: 96).

Según Steiner, durante esta revolución surgió un “pluralismo lingüístico o ‘carencia de patria’ en algunos grandes escritores” (2002: 10) que no habían encontrado la lengua en la cual escribir. Esto coincide con el dilema del narrador, como un burgués exiliado y anacrónico que escribe en otros idiomas diferentes a la lengua materna y busca su voz como escritor. Experimenta que la realidad y su propio ser solo pueden ser captados según los límites del lenguaje o “quizás la lengua particular en la que piensa” (Steiner, 2002: 87), porque allí se encuentra “el núcleo lingüístico de la identidad humana” (2002: 12).

Este asunto con el lenguaje que articula psicología y narrativa se configura en el formato del género confesión, que permite precisamente anudar introspección e identidad. En la confesión –similar a la clínica– hay dos movimientos, el primero es de ensimismamiento y el segundo es hacia afuera, de despliegue hacia el lector (Palomar, 2017: 48). Así, a un narrador de la burguesía caduca, sin patria y sin lengua, solo le queda la confesión como recurso lingüístico para purificar su identidad y voz; similar a un exorcismo, en el que se vence al demonio por el nombre.

Estado inicial: neurosis del héroe o silencio de la lengua y la voz

El héroe describe su neurosis y el camino inicial de convertirse en escritor; relata sobre su fuero interno al desarrollar un estado de angustia, posiblemente configurado para ese entonces del psicoanálisis como una neurosis de ansiedad o una neurosis histérica:

No cabe duda de que yo era un neurótico y de que mi neurosis se debía a traumas de la infancia; de Freud había oído hablar muy poco, no sabía casi nada de él, no conocía su genial teoría, que en algunos años estaría muy de moda y sería propagada con entusiasmo tanto por los ignorantes como por los charlatanes (Márai, 2004: 340).

El término *neurosis* señala un conflicto psíquico inconsciente irresuelto, expresado mediante signos y síntomas. Lo que no se puede resolver del conflicto es la pugna entre impulsos que buscan descargarse y las fuerzas psíquicas que se oponen (Coderch, 1982: 95-98) o eventos interpersonales e intrapsíquicos simultáneos que producen ambivalencia motivacional en situaciones límite, que desencadenan un patrón rígido de vivencias y comportamientos (Diagnóstico Psicodinámico Operacionalizado [OPD], 2008: 115, 120, 235), caracterizado por triángulos en las relaciones, dificultades con hacerse a un lado o necesidad de sentirse exclusivo y temor a perder el amor del otro.

Según estas definiciones, es fácil caer en la neurosis porque la vida sin dificultades no existe. El narrador lo dice: “La vida es muy distinta de como la pintan en la literatura” (Márai, 2004: 27). Todos los humanos están expuestos a la ansiedad o angustia, lo problemático aparece cuando estas emociones surgen en situaciones en las que no hay por qué temer. La neurosis, como entidad diagnóstica, comprende una etiología y una dinámica, o un origen y un funcionamiento; el narrador se remite a estados desconocidos que gestan una incomodidad interior. Tiene nociones sobre el origen de sus problemas, como el fallecimiento de su hermana menor que lo convirtió de nuevo en el hijo menor y objeto de mimos y cuidados exagerados por parte de su madre, hasta un nuevo nacimiento a los seis años, que lo destronó y lo llevó a la huida:

[...] yo ya no era la persona más importante de la familia y tuve que replegarme en un exilio voluntario [...] Yo intentaba portarme bien, ser un “niño bueno” para poder regresar al paraíso perdido [...] el hecho es que, tras perder mi trono, me separé de la familia, busqué nuevas comunidades y empecé a recorrer mi propio camino (Márai, 2004: 152-154).

Las teorías relacionales de la psicología explican ese “repliegue” y “exilio voluntario” como un símil en la vida posterior del protagonista al concebirse así, como un exiliado o un paria, que despliega un estilo o mecanismo similar al que usó tempranamente, como la evitación en su caso. Esto se evidencia en varios apartes, por ejemplo, en la huida de casa en el verano o en su estilo de vida como periodista, peregrino, casi un nómada, “ligero de equipaje, hasta cierto punto apátrida y, sin embargo, atado para siempre a lo que intentaba dejar atrás en la huida [...]” (Márai, 2004: 351).

La acumulación de emociones incomprendidas configura los síntomas, porque todas las interacciones humanas quedan marcadas por los estados emotivos que las acompañaron (OPD, 2008: 105; Warnken, 2011). Es fuerte el contraste de los recuerdos: la excitación de “un amor juvenil con toda su fragancia” (Márai, 2004: 184), en el que una joven lo besa y le dice por primera vez que lo ama (encuentro con Eros diría Freud); o el terror de dos encuentros cercanos con la muerte: un disparo accidental con el que casi mata a su primo y un intento de este de matar a su propia madre (2004: 183) (encuentro con Tánatos, acotaría Freud). Esta disparidad favorece el colapso posterior:

Sólo recuerdo los detalles de lo ocurrido como a través de la bruma. El golpe llegó de manera inesperada y me dejó abatido, y bajo aquella explosión, en aquel cataclismo, se rompió en mil pedazos el “motivo” que todos intentarían buscar después [...].

Empecé a gritar como un loco, a chillar como un animal malherido [...] El ataque no duró mucho, pero me dejó sin fuerzas [...] Luego todo se vuelve opaco de nuevo, el recuerdo de aquella “experiencia” se resquebraja, le faltan detalles, algunos están olvidados para siempre (Márai, 2004: 186).

Allí se instauró la sintomatología de la que pretendió huir, como un prófugo de sí mismo. La descripción de ese “golpe”, según el narrador, coincide en buena medida con la descripción de los ataques de pánico de la psicología:

Es extraordinariamente frecuente que la crisis paroxística de ansiedad aparezca durante la dormición, aunque, desde luego, puede surgir en cualquier momento del día [...]. Experimenta [el enfermo] una sensación de ahogo, constricción torácica y opresión cardíaca. Estas sensaciones van acompañadas del sentimiento de muerte inminente, terror e impotencia [...] quedando el enfermo en un estado de intenso cansancio y postración, a la vez que aterrorizado ante la sola idea de que la crisis vuelva a repetirse (Coderch, 1982: 114).

Igualmente se asemeja a la crisis psicomotora histérica que el mismo autor explica como un proceso de expresión simbólica externa de conflictos intrapsíquicos:

Menos frecuentes en la actualidad que en el siglo pasado, constituía uno de los síntomas esenciales en los casos de histeria estudiados por Charcot. En su forma más habitual, consiste en una crisis acompañada de aparente pérdida de conciencia, con caída al suelo y convulsiones, ocasionalmente similares a las que se presentan en las crisis epilépticas del “gran mal” (Coderch, 1982: 129).

Estas descripciones de la psicopatología no pretenden hacer un diagnóstico de un personaje, ni ser una cacería hermenéutica de citas solo para encontrar coincidencias entre literatura y psicología. El objetivo es mostrar el sufrimiento producido por carecer de un estilo o una voz. En este caso es para un escritor, pero se puede pensar en un sentido más amplio, como lo doloroso que puede ser encontrar la propia manera de vivir. Las situaciones difíciles llevan al ser humano a buscar salidas y esta novela registra una de esas salidas humanas en las que el sufrimiento invoca la transformación. Esta situación marca el carácter del protagonista durante parte de la novela en la que le falta comprensión para sus comportamientos, pero no se pierde en la neurosis. Su vida no se desmorona por los síntomas, sino que se aferra a la literatura y se prepara para la transformación.

Transformación: catarsis y retablo de las pasiones

La catarsis es transversal a la literatura y la psicología. Aristóteles la define en su *Poética* (2002: 25) como “moderación” de las pasiones (terror y compasión) que ocurre en el espectador de la tragedia. Freud se vale también de este concepto de “moderación” o “purga” en sus primeros trabajos sobre la histeria, alrededor de 1895. Fue un método al que Breuer denominó como *catártico*, pero él prefirió denominarlo *psicoanalítico* (Freud, 1986: 73), y que abandonó porque en la hipnosis o sonambulismo inducido no se hacían las relaciones adecuadas entre los recuerdos patógenos. Así nació el método de asociación libre de las ideas, aunque se conservó lo “catártico” como sinónimo de liberador: “Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (Freud, 1986: 135).

Desde esta perspectiva, en el aparato psíquico freudiano se acumulan tensiones y el arte puede ayudar a liberarlas. Sin embargo, en los modelos psicológicos relacionales contemporáneos la pulsión no es el núcleo o motor de la vida psíquica, sino las relaciones. La liberación se puede pensar como reescenificación, que es un concepto que reedita la dupla transferencia-contratransferencia. También es un concepto relacionado con el teatro para explicar el despliegue de los comportamientos según la historia vincular, es decir, las interacciones tempranas resuenan en las actuales a partir de una necesidad vincular innata. Por ejemplo, en el caso del narrador de *Confesiones de un burgués*, su estrategia fue de evitación, al huir como estrategia principal. Esto se actualiza en un retablo de pasiones como periodista apátrida y alejado de su lenguaje materno.

Por otro lado, la identificación es un proceso psicológico en el que un sujeto “asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste” (Laplanche y Pontalis, 1996: 184). En la novela se puede ver la identificación del narrador con la lectura en sus recuerdos de infancia, como los de los desayunos familiares, momentos “festivos y solemnes” (Márai, 2004: 42) a los que el padre asistía con un periódico; o los de las bibliotecas de ambos padres, que señalaban la devoción por los libros:

Puedo decir sin exagerar que la burguesía de fin de siglo de nuestra provincia necesitaba los libros como el pan de cada día. Raro era el día en que una persona culta de la clase media no leía algo en la cama, unas páginas de algún libro nuevo o de grato recuerdo (Márai, 2004: 50).

La cercanía con la literatura, en un contexto social de una cultura que la acoge, deja una marca imborrable en el héroe e influencia sus actos relacionados con la transformación, como buscar dentro de sí aquello que da sentido, pero que aún es desconocido. Es un ejercicio hermenéutico de la propia vida porque intenta establecer relaciones entre aspectos de la vida aparentemente inconexos. O en palabras de Dilthey: “[...] lo que mueve a la autobiografía es el deseo de pronunciar esa conexión, la necesidad de que esa conexión sea leída” (2000: 143).

El trabajo de Freud también es hermenéutico al entablar relaciones de elementos aparentemente aislados. En “El creador literario y el fantaseo” (1986 [1907]) habló sobre la búsqueda de aquellos elementos de los que se vale el creador para llevar al lector de la mano en sus narraciones mediante distorsiones inconscientes que involucran la identificación:

El sentimiento de seguridad con el que yo acompaño al héroe a través de sus azarosas peripecias es el mismo con el que un héroe real se arroja al agua para rescatar a alguien que se ahoga, o se expone al fuego enemigo

para tomar por asalto una batería; es ese genuino sentimiento heroico al que uno de nuestros mejores poetas¹ ofrendó esta preciosa expresión: “Eso nunca puede sucederte a ti” (*Anzengruber*). Pero yo opino que en esa marca reveladora que es la invulnerabilidad se discierne sin trabajo... a Su Majestad el Yo, el héroe de todos los sueños diurnos así como de todas las novelas (Freud, 1986: 132).

El narrador de *Confesiones de un burgués* ignora el rumbo y el resultado de su escritura. Solo tiene una conciencia de seguir escribiendo para encontrar eso que desconoce, pero que a la vez lo empuja. Por eso afirma que: “El camino que conduce desde el mundo exterior hasta nosotros mismos es largo y sinuoso y está lleno de pasos dados en direcciones contrapuestas cuyo significado e importancia sólo reconocemos con el tiempo” (Márai, 2004: 99).

Esta “expresión de una interioridad” de Dilthey, el “sentimiento de seguridad” de Freud y el “camino que conduce hacia nosotros mismos” del narrador son manifestaciones de esa dupla identificación-catarsis. Por eso, al tambalear el narrador, sea por desvalimiento, impotencia o por sentirse perdido en el mundo, aparece la angustia, o mejor, el miedo existencial: “Quien tiene miedo grita. Así que yo, por puro terror, empecé a escribir” (Márai, 2004: 249); y: “Sentía el miedo que siente un animal antes de un terremoto” (2004: 262). Es el miedo a perderse en el futuro, a la mediocridad de una vida vana; o, en el caso del héroe, a una vida desarticulada del nuevo orden que surge y en el que la burguesía es una lógica caduca.

Dos transformaciones importantes en el héroe mediante la lectura

Aunque el círculo lectura-escritura es difícil de analizar separadamente, en *Confesiones de un burgués* se evidencian dos cambios drásticos en el personaje a partir de experiencias de lectura. La primera evidencia de transformación por la lectura se da con Franz Kafka, un autor que también atestiguó la desaparición del Imperio austrohúngaro y lidió con ese conflicto entre patria y lengua:

Kafka no era alemán. Tampoco era checo. Era escritor, como todos los grandes autores de la literatura mundial. [...] Yo nunca “imité” a Kafka, pero soy consciente de que algunas obras suyas, algunas características de su visión del mundo han contribuido a aclarar ciertas ideas dentro de

¹ En alemán, *Dichter*: que es una definición para “poeta”, pero también para “creador literario”, como lo dice el título del ensayo citado (Freud, 1986: 123-135).

mí [...] liberó ciertas fuerzas y energías dentro de mí; de repente empecé a ver las cosas con otros ojos, a sacar otras conclusiones y, al mismo tiempo, como si sintiera una fuerza interior pero también viera la tarea que me esperaba, me embargó cierto sentimiento de timidez, de inseguridad (Márai, 2004: 248).

No se sabe bien lo que se “aclara” o se “libera”. El narrador afirma en un momento que no comprende lo que sucede: “Entonces no era capaz de ponerlo en palabras. Ante mis ojos se descomponía una ‘cultura’, todo el conjunto de cosas que forman una cultura” (Márai, 2004: 262); para después entender mediante las continuas reflexiones: “Fue entonces cuando comprendí... Debería empezar cada uno de los párrafos de este libro con esta confesión” (2004: 265).

Un segundo momento de transformación del narrador está relacionado con la lectura de Goethe, en cuyo mundo se quedaría “el ratito que dura nuestra vida” (Márai, 2004: 270) y en el que se sintió acogido y transformado:

El mundo de Goethe aceptaba a los peregrinos; no aseguraba una tranquilidad eufórica, pero dejaba un rincón en el que quedarse el tiempo necesario.

[...] y, por alguna razón secreta e inexplicable, dejé de tener frío y de sentirme un paria.

[...] En Weimar conocí lo que es único en Goethe, algo que quizá sea menor que su obra, pero que causa los mismos efectos en el lector y que también es inmortal, el misterio del genio que a través del tiempo y del espacio deja sentir su huella en todos los que se acercan a él. En Weimar leí por primera vez tres versos que al principio no me llamaron la atención, aunque más adelante descubriría que habían abierto algo en mi interior, que vivían dentro de mí sin resultar altisonantes en absoluto, como si alguien me hubiese enseñado a respirar:

*Ich habe geglaubt und glaube erst recht
Und ging es oft wunderbar, ging es oft schlecht
Ich bleibe beim gläubigen Orden.*

¡Ya creía, pero aún más diría que ahora creo!
*E incluso cuando todo se enrarece, cuando todo se malogra,
en la grey de los creyentes persevero* (Márai, 2004: 271-272).

Goethe se convierte para el narrador en “una patria en la que me sentía tan en casa como en mi país natal” (Márai, 2004: 272), donde dejaba de temer y se sentía a gusto. Incluso una patria portátil para este peregrino: “Sigo llevando siempre conmigo alguno de sus libros, incluso cuando estoy de viaje” (2004: 272).

Esta evidencia de las transformaciones es un ejemplo de la importancia de la lectura para el desarrollo del hombre. Se vale de mundos ficticios para llamar emociones y cambios reales, así sean oscuros e inexplicables. Identificarse con lo representado por el arte no es una banalidad ni lo didáctico o ejemplar es una herejía como bien lo defiende Jauss (2002). La lectura no es una actividad meramente intelectual y racional, también permite gozar mientras, atrás, entre los bastidores del inconsciente, se organiza la personalidad.

El *spleen* y la bruma como telón ante la transformación

El narrador reitera el *spleen* y la bruma como dos acompañantes de su neurosis y miedo existencial. Ambos conceptos se pueden abordar como necesidades de transformación, en la medida en que él va tomando consciencia de las modificaciones que le producen la lectura y la escritura.

Spleen es un término complejo en esta obra porque está marcado en el texto en cursiva. No se aclara si el narrador se remite a él en francés, alemán o inglés, que son idiomas utilizados durante sus estadías en Francia, Alemania e Inglaterra, aunque hay un mayor uso en la estadía en Berlín.

En el español es un anglicismo (“esplín”) y con él se hace referencia a la melancolía, a un tedio de la vida e incluso al rencor. La etimología del término en el inglés, por herencia hipocrática, remite al bazo y a la hipocondría. En el francés tiene como sinónimo *ennui*, que es “aburrimiento” o “tedio” y fue utilizado en el Romanticismo.

En el alemán, el término está relacionado con la manía y con la excentricidad, como el “*spleen* de Berlín”, que tiene esas características: “El ambiente berlinés tenía algo de ligero, propio de un dandi; eran los tiempos del ‘spleen de Berlín’. Vivíamos sin dificultades, alegres y despreocupados en aquella ciudad que bullía de vida artificial” (Márai, 2004: 308).

Las definiciones son casi excluyentes: en el inglés, el francés y el español se definen como “tedio” (lentitud) y en el alemán como “manía” (velocidad). En ambos casos es un estado cargado de emociones, que describe personas o épocas, altera el registro de los hechos y afecta directamente a la memoria, tan importante para la percepción y la narración. “La literatura era una especie de bruma para mí, una inseguridad y una falta de certeza molesta y dolorosa” (Márai, 2004: 276). Y más adelante:

Tengo mala memoria. Algunas etapas de mi vida, el aspecto exterior de ciertas personas, determinados encuentros aparecen entre mis recuerdos

como a través de una bruma, casi no han dejado rastro; me acuerdo de algunos acontecimientos ligados entre sí por lazos débiles, reunidos en una sola y enorme masa. Esa masa encierra, como el ámbar que contiene los restos de un insecto, la vida simbólica de algunas personas (2004: 293).

La descripción que ofrece el narrador sobre la conexión entre los datos es una definición literaria del mecanismo psíquico de la represión (y de la comprensión hermenéutica). Los recuerdos y representaciones en estado de represión o desalojo se denominan recuerdos inconscientes (Freud, 1986: 40-41) y son difíciles de evocar. Otto Kernberg, psicoanalista contemporáneo, menciona sobre este mecanismo que no se trata únicamente del olvido de información, sino también de los hilos que conectan hechos y le impiden a la persona “eslabonar presente y pasado” (1999: 34).

Por eso la bruma se configura como un síntoma entre el olvido y la vertiginosidad de un mundo que se desmorona como la caída de la burguesía y la aparición de un nuevo orden:

Allí donde mirase lo encontraba todo cubierto por una bruma espesa y oscura. Atrás habían quedado la guerra y la revolución; delante estaban la quiebra política y económica, la época sospechosa de la “reclasificación de los valores”, la moda de los eslóganes (Márai, 2004: 336).

Atrás se dijo que el narrador daba cuenta sobre el estado inicial, antes de haber pasado por la literatura. Pero ahora se puede invertir el postulado: es la literatura la que pasa por el narrador, porque el héroe toma lentamente consciencia de que en su interior ocurren cambios o de que él mismo puede provocarlos. Intenta descubrir ese secreto “que suele denominarse ‘arte’” (Márai, 2004: 344), pero debe considerar que “para el escritor, las cosas sólo valen en la medida en que él las destila en el laboratorio de su personalidad única” (2004: 380). Pasa de un estado de inconsciencia o de poca atención hacia uno de mayor consciencia o enfoque sobre su interior:

En mi trabajo tuve que afrontar resistencias materiales, formales y lingüísticas que ignoraba y que me hacían comprender que hasta entonces había estado vagando en medio de la bruma, el viento y la noche, que había estado debatiéndome con fantasmas hechos de niebla y que lo que en ese momento se abría ante mis ojos pertenecía al día; desde la dimensión aérea de la juventud había aterrizado en el suelo, me había topado con la realidad de la materia y había encontrado una serie de resistencias palpables y materiales (Márai, 2004: 417).

El narrador logra configurar su estilo de trabajo, organiza y clasifica sus experiencias literarias, como organizando una biblioteca en su cabeza, con la que su sentimiento de exiliado parece mesurarse en la medida en que encuentra una familia literaria:

Sobre todo Péguy y Mallarmé me hablaban muy de cerca, oía en su poesía la misma voz familiar que había oído años atrás en los libros de Kafka. Ese parentesco no es de estilo ni de ideología. Uno pertenece a una familia espiritual, y en la jerarquía de ese árbol genealógico está Goethe como padre primigenio de todos, de los demás miembros de la familia, de nuestros hermanos y tíos espirituales. Cuando empecé a leer a Péguy, tuve enseguida la impresión de haberlo leído ya. Con las almas de esa clase, con los miembros de esa familia resulta fácil establecer un diálogo, no es necesario ser explícito, se comprende enseguida lo que el otro quiere decir. La soledad del escritor sólo está poblada por ese tipo de almas, nunca por amigos o amantes (Márai, 2004: 344).

Así como un síntoma trae sufrimiento, también lleva en sí la semilla de la transformación. Lo brumoso permite que el estado inicial de incertidumbre evolucione. Es el telón que asciende para dejar ver la transformación, o un pivote sobre el que girar: puede llevar a la destrucción, la desesperanza y tal vez a la muerte, o puede significar conocimiento para construir algo y hacer de la vida una experiencia sobre la cual reflexionar:

Cuando uno vive en la penumbra, por más que la bruma se disipe la luz ya no resuelve nada. ¿Por qué se va alguien así, un día, sin ninguna “razón” aparente, del seno de la familia que le da seguridad, de esa madriguera cálida y cómoda de aire viciado y dulces aromas secretos, de ese sitio al que pertenece desde que nació, de ese sitio que lo oculta y lo protege mientras permanece en su seno, de la familia más estrecha y de la familia más amplia, la clase social? (Márai, 2004: 191).

Él mismo no puede evidenciar todas las causas de su neurosis o de sus síntomas, pero al indagar por ellas encuentra una respuesta en su oficio como escritor. Aquello que inicialmente servía a la huida, ahora sirve al afrontamiento:

Todas las tardes, hacia las tres, parecía que me enchufaban a la red eléctrica: entonces mi sistema nervioso empezaba a dedicarse al mundo. Me envolvía en periódicos nacionales e internacionales para encontrar el detalle microscópico que sería “el tema del día”, lo que había que contar, lo que yo u otra persona debía contar –a veces de una forma indirecta y velada, mencionando apenas el tema central–, porque si no no valía la pena escribir,

no tenía sentido escribir; y a continuación estallaba esa extraña fiebre, esa “alta tensión”, un nerviosismo que duraba horas, hasta que conseguía concentrarme y describir, con palabras elocuentes o balbuceantes, con un estilo ameno y divertido o bien aburrido y absurdo, lo que en ese momento me parecía que explicaba o aclaraba algo (Márai, 2004: 454).

Y por eso el conflicto también se modifica. Ya no es una lucha contra la vida, sino una decisión sobre la escritura dentro de la vida; la cuestión no es sobre qué leer, sino sobre cómo escribir, que en términos literarios se refiere a la voz o estilo del escritor. Asumir si habla como periodista o como escritor, porque ambos escriben desde puntos divergentes: “El buen periodismo es siempre agresivo, aunque esté de acuerdo con las cosas, aunque esté dando su consentimiento o su bendición” (Márai, 2004: 454), mientras que a veces, “el escritor pretende ser noble. Le gustaría aprobar algo, decir que algo está bien [...]” (2004: 455). Ese día en que “el escritor pide la palabra, y entonces el periodista debe callar” (2004: 456). Freud nos diría que es Tánatos al servicio de Eros, porque la agresión del periodista queda subyugada a la nobleza y prudencia del escritor. Otros posfreudianos dirían que es la reconfiguración de los vínculos gracias a la integración de lo positivo y lo negativo en las representaciones psíquicas. Es el *poder intrínseco* de anudar identidad, maestría y deseo (Horner, 1996: 35) para habitar el mundo.

El regreso a sí mismo como transformación

La transformación se evidencia en el tiempo, porque las modificaciones operan de manera opaca y paulatina. En el caso del narrador, la transformación más importante fue encontrar su voz como escritor, algo que logró al descartar el alemán y elegir el húngaro: “Un escritor no tiene más patria que su lengua materna” (Márai, 2004: 421).

En el sentido otorgado a la utilización de su lengua encontró su identidad. Lo que comenzó como una huida de un adolescente rebelde maduró para contener la angustia (no quiere decir que sin sufrimiento) y regresar simbólicamente a casa; ante sí, ante su idioma materno. No quería ser banquero ni fiscal como su padre, pero se convirtió en escritor. Ambos oficios se valen de la escritura y los libros. Pero el libro contable de su padre era “un libro casi sagrado” (Márai, 2004: 161), en el que solo se consignaban pérdidas y ganancias, no su identidad.

Hubo otros caminos o intentos de encontrarse como el alcohol o un erotismo desbordado que no lograron articular la comprensión en el sentido de

conexión o tejido en el que las partes de la vida se entrelazan (Dilthey, 2000) o se libera la represión. Sin embargo, estos intentos de encontrarse no se pueden desvalorizar o encasillar como ineficaces, pues pertenecen a las experiencias del viaje del héroe. Sobre esto construye y ejerce su oficio, para poder luego sentir el dolor del paso del tiempo y enfrentarlo con su lengua y su voz en la escritura. Ya no necesita reescenificar su pasado y salir de viaje repentinamente como huida; puede echar raíces porque está en paz con su historia.

La comprensión para la transformación y la conexión de los hilos que conectan hechos (debido a la represión) se entiende en psicología como *insight* y en literatura como epifanía, que recoge “fragmentos, impresiones rápidas que se presentan ante el hombre y que éste, si es escritor, debe fijar con la ayuda del lenguaje en todo su carácter apasionante y convertirlas en perceptibles para los demás” (Joyce, citado en Marchese y Forradellas, 1986: 132). Es la revelación del camino del propio deseo, que en este caso es la escritura; es comprender para traducir al resto de los mortales a la manera de un Hermes.

La literatura organiza el psiquismo, pero no de la noche a la mañana. Es un proceso lento, en el que la lectura tiene una gran influencia porque allí participan la identificación, la catarsis de las propias emociones y las resonancias de la historia vincular. El escritor debe hacerse consciente del “laboratorio de su personalidad”, de sus conflictos y el retablo de sus pasiones, únicos, pero que metabolizados por su ser llegarán a otros. Solo así, el narrador dice lo que acontece en su interior, pero que, gracias a su oficio, hace acontecer en todos los hombres. En *Confesiones de un burgués* lo dice: “Solo me queda vivir y trabajar en esta época, la mía, como mejor pueda” (Márai, 2004: 472). Sólo al entender quién es, puede el escritor “recordar y callar” (2004: 472). Así, al hablar, dirá su verdad, que es la de todos.

Referencias

Aristóteles. “Capítulo iii”. *Poética*. Asturias: Porrúa, 2002.

Bajtín, Mijaíl. “Hacia una tipología histórica de la novela”, “El planteamiento del problema, la novela de educación”, “Tiempo y espacio en las novelas de Goethe”. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Calderón, Juan Felipe. “Sándor Márai: la aventura de un burgués”. *Al encuentro de Sándor Márai*. Comp. Germán Darío Vélez. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

Coderch, Joan. *Psiquiatría dinámica*. Barcelona: Herder, 1982.

De los Ríos, Alfredo. “Contexto histórico y cultural de la obra de Sándor Márai con algunas anotaciones sobre *El último encuentro*”. *Al encuentro de Sándor Márai*. Comp. Germán Darío Vélez. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

Diagnóstico psicodinámico operacionalizado. *Diagnóstico psicodinámico operacionalizado (OPD-2). Manual para el diagnóstico, indicación y planificación de la psicoterapia*. Barcelona: Herder, 2008.

Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Istmo, 2000.

Freud, Sigmund. “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen y otras obras: (1906-1908)”. *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 1986 [1907].

Horner, Althea J. *Psychoanalytic Object Relations Therapy*. Nueva York: Jason Aronson, 1996.

Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

Kernberg, Otto. “La entrevista estructural”. *Trastornos graves de la personalidad: Estrategias psicoterapéuticas*. Ciudad de México: El Manual Moderno, 1999.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.

Márai, Sándor. *Confesiones de un burgués*. Barcelona: Salamandra, 2004.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.

Palomar, Patricia. “Génesis de la actitud confesional en María Zambrano”. *Aurora*:

Papeles del Seminario María Zambrano 18 (2017).

Paraíso de Leal, Isabel. *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis, 1995.

Paris, Diana. *Norman Holland y la articulación literatura/psicoanálisis*. Madrid: Campo de Ideas, 2004.

Steiner, George. *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Buenos Aires: Siruela, 2002.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel y Planeta, 1997.

Warnken, Cristián. “Otto Kernberg en *La belleza de pensar* 1/3”. Video en línea. YouTube, 8 de marzo de 2011. <https://bit.ly/2PCgHl3>.

El sufrimiento: la psicoterapia como un medio para su moderación^{*}

Ana María Gaviria Aguilar^{**}

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch6> ○●

Introducción

El sufrimiento ha sido habitualmente concebido como una experiencia de malestar y tensión que imposibilita el despliegue del ser y que conduce en ocasiones a derivaciones patológicas, como es el caso de la melancolía, la depresión, el aislamiento, los desórdenes alimenticios, entre otros. Contrario a esta mirada, podrían concebirse las experiencias de sufrimiento como motores que conducen a movilizar inquietudes sobre la propia existencia, lo que lleva en algunos casos a buscar ayuda en diversos procesos psicoterapéuticos, entre ellos los psicoanalíticos.

Esquemáticamente, como lo señala Hornstein (2016), existen dos psicopatologías: una admite causas y la otra no. Entre las primeras que investigan la manera de dilucidarlas, se encuentra la psicoanalítica, que: “Sin descuidar los síntomas se zambulle en la turbulencia de los conflictos” (Hornstein, 2016: 20). Por su parte, la otra psicopatología es de orientación neokraepeliniana. Esta pone entre paréntesis o directamente omite la pregunta sobre cómo llegamos a lo que llegamos. Para eludir los desacuerdos intenta crear criterios estandarizados que describan síntomas. “Su monumento es el DSM” (Hornstein, 2016: 20). Esto último lleva a cuestionar que:

^{*} Este ensayo recoge algunas de las reflexiones del trabajo “Los sentidos construidos alrededor de la perspectiva creadora del sufrimiento en un grupo de pacientes de procesos psicoanalíticos”, presentado como tesis de grado en la maestría en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT.

^{**} Psicóloga de la Universidad EAFIT y magíster en Estudios Humanísticos de la misma Universidad. Correo electrónico: agavir15@eafit.edu.co.

A veces los diagnósticos hacen olvidar que estamos en una intrincada selva y no en un cómodo safari. La psicología se ocupa de pasiones y sufrimientos. El DSM IV no ha logrado aquietarlos, los ha anestesiado mediante categorías que tranquilizan al psiquiatra, pero no aquietan las tormentas subjetivas (Hornstein, 2016: 20).

En esta misma línea, Santacoloma (2015) plantea una crítica a la manera de proceder de algunos psicólogos que acallan la pregunta referida sobre por qué alguien ha llegado a ser lo que es, cuál ha sido su historia y su posición subjetiva en relación con esta, más allá de sus síntomas y de la teoría que tenga el psicólogo, psiquiatra o, en general, cualquier clínico. En este orden de ideas, afirma que:

[...] el problema se me plantea aún hoy cuando escucho a ciertos colegas entonar el himno a la “verdad”, a la “evidencia clínica”, al “éxito terapéutico”, a la “innovación”, no solo sometiendo a un lenguaje al punto de quedar eclipsados, sino tomando una distancia ostensible respecto de la humanidad del paciente: informes “científicos” que insidiosamente transforman a una persona en un dato de investigación; la trayectoria incierta de una vida en un minucioso reporte clínico; las emociones inesperadas en afectos típicos. La distancia que se toma entonces es también distancia respecto de uno mismo; es, ante todo, *olvido de sí mismo*. Pero más preocupante que los doctos demasiado imbuidos de su “saber” sobre los demás, son los devotos del trabajo clínico que, cuando creen expresarse, no están enunciando más que la teoría de sí mismos que les fue inculcada (Santacoloma, 2015: 2-3).

De acuerdo con lo anterior, una perspectiva de abordaje interdisciplinaria del sufrimiento debe tener en cuenta que este es causado por diversos factores, entre los que se encuentran los biológicos, psicológicos, sociales, espirituales, entre otros. Razón por la que -una perspectiva de abordaje interdisciplinaria- debería conducir a la comprensión de este tipo de experiencias (de sufrimiento) desde la integración de dichos elementos, que, ante todo, pongan en el centro de la intervención la humanidad del sujeto, su decir sobre su propio sufrimiento, y no el ser convertido en un dato de investigación.

“Los pacientes fragmentados por los especialistas devienen presos del nomadismo de los hipocondríacos y van de consulta en consulta. Son escépticos que no creen en ningún tratamiento pero que los prueban todos, acumulan homeopatía, acupuntura, hipnosis y alopatía” (Hornstein, 2016: 24). Sin embargo, es posible hallar profesionales que dialoguen, que permitan inscribir el sufrimiento en la trama de una historia subjetiva. Y ahí se considera que está

el lugar de los analistas y ciertos clínicos que se conectan con entender el sufrimiento del otro desde la historia de cada paciente. De este modo, se coincide con Laks al señalar que “la práctica analítica se sustenta en una actividad crítica, constituyendo el campo de una epistemología subjetiva” (2002: 3).

Cabe aclarar que en este ensayo se hace alusión a procesos psicoterapéuticos que favorecen la verbalización del paciente y abogan por el conocimiento de sí y la responsabilización, como es el caso, entre otros, de los psicoanalíticos, en los que es nodular la elección subjetiva y la manera en que cada persona ha leído y significado su propia historia, más allá de los criterios que tenga para cumplir o no con un diagnóstico prescrito en un manual. Además, con respecto a dicha elección, en el marco de lo planteado en este escrito, estaría directamente relacionada con las decisiones sobre el cómo se afronta el sufrimiento: ¿desde una posición de víctima?, ¿desde el asumirse y hacerse cargo de sí mismo y, en consecuencia, del sufrimiento por medio de una psicoterapia?, ¿desde la creación de obras literarias en las que se relate el propio sufrimiento?, ¿desde la autodestrucción?, etcétera.

Algunas acotaciones sobre la noción de sufrimiento

Si bien el objetivo de este ensayo no es presentar una discusión exhaustiva sobre la manera en la que se ha entendido el sufrimiento, a continuación se describen algunas definiciones al respecto, en el campo de la medicina, la psicología y el psicoanálisis.

Desde una perspectiva psicológica, Cassel (1982) define el sufrimiento como un malestar generado por la amenaza apremiante de la integridad o la continuidad de la existencia de la persona. Para él, el sufrimiento es una experiencia personal (solo es vivenciada por quien lo padece) en la medida en que incluye la totalidad de los aspectos constitutivos de la vida de un sujeto.

En esta misma línea, Chapman y Gavrín (1999) afirman que el sufrimiento es un complejo estado afectivo, cognitivo y negativo caracterizado por la sensación de amenaza a la integridad, por un sentimiento de impotencia para hacer frente a dicha amenaza y por el agotamiento de los recursos personales que permitan enfrentarla.

Por su parte, desde una visión sociocultural, Le Breton, citado en Thumala, indica que el sufrimiento “puede ser entendido como la vivencia subjetiva de un evento que es percibido como doloroso, vivencia que se configura en un contexto social y cultural” (2002: 2). Además, para este autor, “no habría

dolor sin sufrimiento, es decir sin un significado afectivo” (Le Breton, citado en Thumala, 2002: 2).

En la misma línea sociocultural, Montoya, Schmidt y Prados aseveran que el sufrimiento es:

un estado de *distrés* más o menos permanente experimentado por el sujeto en el seno de una sociedad y cultura concreta, al enfrentar una amenaza percibida como capaz de destruir su propia integridad física o psicosocial, y ante la cual se siente vulnerable e indefenso (2006: 120).

Con base en estas definiciones puede decirse que el sufrimiento es una experiencia subjetiva en la que se percibe una amenaza a la propia integridad y que algunos sitúan en un contexto cultural y social específico, es decir, que se sufre por situaciones en una determinada cultura en las que en otra distinta no.

Por su parte, desde una orientación psicoanalítica, Nasio plantea una definición del sufrimiento en la que enuncia un aspecto diferenciador con el dolor, al señalar que:

Mientras que el dolor remite a la sensación local causada por una lesión, el sufrimiento designa una perturbación global, psíquica y corporal, provocada por una excitación generalmente violenta. Si el dolor es una sensación bien delimitada y determinada, el sufrimiento en cambio se presenta como una emoción mal definida (1999: 24).

Se evidencia en esta aproximación conceptual que Nasio (1999) no sitúa al sufrimiento en un plano eminentemente psíquico, sino que implica también lo corporal. Perspectiva que está en consonancia con los planteamientos de van Hooft (2000), quien intenta presentar una visión distinta a la de la mirada dualista imperante en nuestro conocimiento del mundo. Para él, la mayoría de las definiciones conservan dicho enfoque porque diferencian el sufrimiento del dolor, indicando que al primero pertenecen los aspectos referidos a la mente (como proceso cognitivo y percepción de amenaza), y al segundo los relativos al cuerpo. Por ejemplo, autores como Cabrera, Lluch y Casas (2009) y Montoya *et al.* (2006) sitúan el dolor en una dimensión principalmente corporal y al sufrimiento en un plano fundamentalmente psíquico. Contrario a este planteamiento, van Hooft (2000) considera que el sufrimiento es un comportamiento con manifestaciones fisiológicas que cubre todo el ser de la persona; no es solo un epifenómeno que sucede al dolor, ni una de sus reacciones cognitivas. En contraste, es un comportamiento o una forma de ser que tiñe completamente de dolor el ser de la persona, incluyendo el dolor en sí mismo.

Además de lo enunciado, Black y Rubinstein (2004) afirman que la diferencia entre el sufrimiento y otros eventos –como, por ejemplo, el dolor y la enfermedad– radica en que el sufrimiento afecta al individuo en muchos frentes, inclusive puede llegar a alcanzar el núcleo del sí mismo y consumirlo. En una línea de pensamiento similar con respecto a esta última idea, Orejuela, desde una visión psicoanalítica, indica que:

El sufrimiento, como modalidad del malestar que aspira al reconocimiento, es la experiencia de excesiva tensión y desgaste que lleva a la pérdida de la experiencia de sí, a un sinsentido, derivada de la sobrecarga pulsional inconsciente que ha sido impedida de descargarse, de traducirse en el necesario placer que restablecería el equilibrio de la economía psíquica (2018: 127).

Cabe resaltar de esta definición que el sufrimiento es una experiencia de excesiva tensión que implica un sinsentido. Visión que es compartida por Spaemann al indicar que “la pregunta acerca del sentido del sufrimiento es, ante todo, paradójica, en la medida en que ella misma es expresión de sufrimiento, de ausencia indudable del sentido del actuar” (1993: 2). “El sufrimiento es en sí mismo lo sin-sentido, aquello que yo no puedo asociar a ningún sentido por mí mismo” (Spaemann, 1993: 6).

Ahora bien, si se retoma y enfatiza en la perspectiva psicoanalítica que cobra interés para este ensayo, el sufrimiento es una experiencia que desde dicha orientación teórica no proviene principalmente de los desequilibrios químicos del individuo (aunque en algunos casos exista también una relación con estos), sino de las vivencias subjetivas, de lo que cada uno lee y significa de un hecho en sí. En este orden de ideas, el sufrimiento tiene una estrecha relación con las maneras particulares de cada persona para hacer frente a lo real.

En síntesis, y de acuerdo con una perspectiva psicoanalítica, se entenderá por sufrimiento una experiencia de suma tensión, no susceptible de localizar ni de poner fácilmente en palabras, que perturba la totalidad del ser y que conduce a la pérdida de la experiencia de sí y a un sinsentido. Vivencia que no tiene su origen única o principalmente en los desequilibrios químicos del organismo, sino que está fundamentalmente relacionada con las vivencias subjetivas; o, en otras palabras, con la manera de cada sujeto para afrontar lo real. Cabe anotar que con esto no se está afirmando que los desequilibrios químicos no influyen en las experiencias del sufrimiento:

[...] por supuesto que lo biológico no debe ser excluido, más allá de las propagandas de las empresas farmacéuticas. Los sujetos no son

espíritus libres restringidos solamente por los límites de la imaginación o por los determinantes socioeconómicos. Pero tampoco son máquinas replicadoras de ADN. Son efecto de una interacción constante entre “lo biológico” y “lo social” a través de la cual se construye la historia” (Hornstein, 2016: 24).

Aproximación a la relación psicoterapia y sufrimiento

Aunque existen múltiples alternativas para afrontar el sufrimiento, en este ensayo, como ya se ha enunciado, se plantea que los procesos psicoterapéuticos, especialmente aquellos que privilegian la verbalización del paciente, son un medio para dicho fin. Constituyen una vía que, por medio de la palabra, podría generar cambios subjetivos en relación con el propio padecimiento y en general con la manera en la que se asume un lugar con respecto a este, los otros y la vida misma.

De acuerdo con Freud, se considerará que la psicoterapia es un

[...] tratamiento desde el alma –ya sea de perturbaciones anímicas o corporales– con recursos que de manera primaria e inmediata influyen sobre lo anímico del hombre. Un recurso de esa índole es sobre todo la palabra, y las palabras son, en efecto, el instrumento esencial del tratamiento anímico (1998: 115).

Con base en la cita, la psicoterapia es un tratamiento que se lleva a cabo desde el alma, a partir de la palabra como herramienta nodular del tratamiento anímico. Así, uno de los propósitos fundamentales de la psicoterapia en relación con el sufrimiento es su moderación por medio de la verbalización que realizan los pacientes en los dispositivos que ofrece el psicólogo o psicoanalista.

Para Zapata (1995), la verbalización es una forma privilegiada del ser humano que cobra especial relevancia en el trabajo psicológico y, en consecuencia, es el elemento fundamental con el que se lleva a cabo la psicoterapia y en general cualquier trabajo con lo psíquico, dado que las producciones humanas encuentran en el lenguaje y en las palabras su forma más específica de expresión. Se pueden verbalizar los motivos del hacer, hallar palabras para las vivencias y decir a partir de qué pensamientos, deseos y sentimientos se actúa. De esta manera, puede hacerse comprensible nuestro hacer para los demás y para nosotros mismos. “Somos seres que pueden narrar sus vidas”, como lo indica Bieri (2017: 14).

La verbalización permite una descarga de la tensión y de algunas formaciones del inconsciente que se encuentran reprimidas y que generan síntomas que producen sufrimiento. A partir de ella es posible analizar y, por efecto de dicho proceso, elevar el nivel de conciencia de aquello reprimido. Al verbalizar se producen efectos de simbolización; es decir, se generan consecuencias de reorganización de representaciones inconscientes, preconscientes y conscientes. Dichas representaciones son susceptibles de ser analizadas y resignificadas. Asimismo, la verbalización implica que el sujeto socialice con otro, puesto que, como lo afirma Zapata:

[...] pone en juego la presencia del otro en cuanto agente socializador. Es decir que el sujeto se ve confrontado a la cultura tanto en su aspecto de estructura simbólica como de pacto social. Al verbalizar el sujeto se ve compelido a expresar su simbolismo individual en un lenguaje socializado (1995: 83).

Según la cita, cuando se verbaliza hacia un otro (en este caso, un psicólogo o psicoanalista), el paciente se ve comprometido a explicitar aquello que le genera cierto padecimiento, a hacerse entender y a expresar sus sentimientos y pensamientos, lo que implica que el sujeto se vea confrontado con la cultura, como estructura simbólica y pacto social.

Ahora bien, con respecto al efecto de la palabra, propia de los procesos psicoanalíticos, Orejuela (2018) plantea que este “es contratraumático en relación con los síntomas, pues trauma es todo aquello que no ha sido posible de ser pasado por la eficacia simbólica de la palabra” (2018: 114). De allí entonces, siguiendo a este autor, que las psicoterapias verbales, dentro de las que se inscriben las psicoanalíticas, tengan eficacia simbólica, si se dan bajo el efecto de la transferencia (o relación vincular, confianza en la relación terapéutica, o empatía, como se nombra en otro tipo de psicoterapias). No obstante, cabe aclarar que:

[...] el solo hecho de hablar no es en sí mismo garantía de simbolización, sino que la eficacia simbólica reside en la condición de atribuirle, tener fe, creer que sirve de algo hablar frente a otro al que se le ha investido de un cierto saber-poder de curar (Orejuela, 2018: 114).

Con base en la cita, no basta solo con verbalizar, sino que es necesario creer en el propio proceso psicoanalítico o psicoterapéutico como un espacio en el que es posible reorganizarse psíquicamente y encontrar nuevos sentidos. Además, como se indicará en adelante, la relación psicoterapéutica ocupa un lugar central, al igual que el atribuirle cierto poder de curación.

Por otra parte, cabe anotar que el encuentro paciente-psicoterapeuta implica una actualización de las formas con las que un sujeto se ha vinculado con los otros y con el mundo. Por ende, parte del proceso psicoterapéutico consiste en que la persona piense, analice y se haga consciente de sus maneras de relacionamiento, así como de sus pensamientos, fantasías, ideales y anhelos que en ocasiones le generan sufrimiento al no poder alcanzarlos.

Con respecto a este último aspecto, Inés Di Bártolo señala que “un objetivo básico en la psicoterapia de los pacientes es aumentar su funcionamiento reflexivo y volverlos más capaces de pensarse a sí mismos y pensar a los demás como agentes psicológicos” (2016: 130). En este orden de ideas, la función reflexiva para esta autora “constituye la habilidad mental de atribuir estados mentales –creencias, deseos, intenciones, emociones– a uno mismo y a otros” (2016: 126). “Funcionar reflexivamente consiste en pensarse y pensar a los demás pensando, sintiendo, creyendo, deseando” (2016: 127).

Ahora bien, si se retoma el aspecto de la verbalización, un elemento que guarda estrecha relación con esta es la responsabilización, que se hace posible por el hecho de asumirse como sujeto del propio discurso. En este sentido, se habla del carácter de acto que implica el decir:

[...] hay algo definitorio cuando se dice para un otro, un algo que nos lleva al compromiso y a la “palabra empeñada”. “Dar su palabra” a otro exige “tener palabra”, y la tiene quien es responsable por ella, quien se compromete como sujeto en aquello que dice (Zapata, 1995: 83).

En tal sentido, el acto de palabra tiene como efecto la singularización de la subjetividad, a la vez que genera la conciencia (del sujeto) acerca de la interdependencia con los otros. De este modo, la singularización no se trata de un énfasis marcado en el individualismo, sino de aceptarse como un sujeto singular que está articulado con la cultura.

La responsabilización es fundamental en la transformación del sujeto respecto a su posición frente al sufrimiento y está vinculada con la elección subjetiva frente a diversas circunstancias de la vida. Por su parte, la desresponsabilización podría conducir en última instancia a un dejar de lado aquella capacidad de autoconciencia, de raciocinio, de elección, de reflexión; es en parte una manera de olvido de la vida misma, de esa condición particular que es la del pensamiento, propia del ser humano y que exige cierto temple anímico. Condición que para algunos es incómoda en la medida en que implica esforzarse.

Ya decía Kant (1986 [1784]) que la pereza y la cobardía son las causas de que la mayoría de los hombres, después de que la naturaleza los ha librado

desde tiempo atrás de conducción ajena, siguen estando –con agrado– como menores de edad a lo largo de la vida; razón por la que le es muy fácil a otros el erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un otro que reemplaza mi conciencia y así sucesivamente, no necesitaré entonces esforzarme.

Finalmente es importante mencionar el lugar central que ocupa la relación psicoterapéutica en los procesos de cambio subjetivos y de reorganización psíquica. Al respecto, Di Bártolo afirma que:

Compartir un estado mental con otro constituye una fuerza potente para la organización. Dos situaciones particulares de intersubjetividad, que varios autores asimilan, son motores especiales para el cambio mental: la relación del bebé con sus figuras de apego y la relación terapéutica [...] (2016: 210).

Según lo anterior, se tiene que los estados mentales compartidos, dentro de los que se encuentra la psicoterapia, son potencia para generar otras organizaciones psíquicas que producen cambios mentales. “Acceder a un estado de conciencia diádico reestructura la experiencia que una persona tiene de sí misma y crea una organización nueva” (Di Bártolo, 2016: 211). Lo anterior debido a que el paciente va ampliando la conciencia de sí mismo, lo que lleva a nuevas conquistas subjetivas.

En un orden de ideas similar, sobre la importancia de la relación psicoterapéutica, pero específicamente respecto al sufrimiento, Ávila (2011) afirma que la transformación del dolor mental en dicho sufrimiento necesita de un vínculo en el que el otro esté presente para la construcción de un nivel tolerable, representable y pensable de la experiencia: “sin la ayuda de otro, la única salida que le queda al dolor mental es la derivación somática, la expresión en el cuerpo, entre la angustia indefinida y sin apenas objeto, y la enfermedad somática resultante de una afectación sistémica” (2011: 139). Un planteamiento afín con esto, aunque no propiamente sobre la relación psicoterapéutica, pero sí acerca de la importancia del vínculo con los otros, señala Elias en su libro *La soledad de los moribundos* cuando afirma que “la relación entre las personas tiene una influencia determinante, tanto en la génesis de los síntomas como en el curso de los malestares físicos y las enfermedades” (1987: 17).

Por otro lado, en la perspectiva netamente psicoanalítica sobre la relación psicoterapéutica, que de una u otra forma es equivalente en dicha perspectiva al concepto de transferencia, se tiene que esta, de acuerdo con Laplanche y Pontalis, consiste en:

[...] el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. Casi siempre, lo que los psicoanalistas denominan transferencia, sin otro calificativo, es la transferencia en la cura. La transferencia se reconoce clásicamente como el terreno en el que se desarrolla la problemática de una cura psicoanalítica, caracterizándose ésta por la instauración, modalidades, interpretación y resolución de la transferencia (1971: 439).

De acuerdo con lo anterior, la transferencia es nodular en los procesos clínicos psicoanalíticos, en cuanto es a partir de ella que se dan ciertas actualizaciones vinculares de la infancia, lo que favorece el establecimiento de una relación analítica y de trabajo propiamente dicho. En consecuencia, se dirá con Nasio que “dar un sentido a un dolor insondable es, por último, encontrarle y disponerle un lugar en el seno de la transferencia en donde podrá ser gritado, llorado y gastado a fuerza de lágrimas y de palabras” (1999: 22).

En síntesis, en una relación psicoterapéutica el paciente paulatinamente va encontrando nuevas significaciones, otras maneras de presentar sus experiencias (representar). Esto lleva a cambios subjetivos con respecto a su propio sufrimiento, y en últimas, hacia los otros y la vida misma. De esta manera, aunque la psicoterapia no tiene como fin último la erradicación del sufrimiento (o al menos desde esta perspectiva), los posibles efectos, dependiendo de cada caso, estarían del lado de moderarlo, lo que implica volver a pasar sobre la experiencia personal para ampliar su campo de comprensión, y así generar nuevas articulaciones, representaciones y reorganizaciones psíquicas.

Conclusiones

En suma, se puede concluir que para algunas personas la psicoterapia es un camino que, si bien no garantiza la erradicación del sufrimiento, sí tiene efectos en la moderación de este. Es una alternativa –desde la palabra– que le permite al sujeto, que está en el lugar de paciente, conocerse, hacerse consciente de elementos ocultos; así como responsable de sí y de su propio sufrimiento, y asumirse como sujeto activo de su existencia. Es una apuesta, sin garantía, por seguir siendo (a pesar del sufrimiento) y por inventarse maneras de afrontamiento que lleven al despliegue de la existencia; contrario a optar por caminos que conduzcan a una queja constante, o a manifestaciones patológicas.

Además, el lugar de la relación psicoterapéutica es esencial en el abordaje del sufrimiento por la importancia que tiene esta para transformarlo en una experiencia resignificada. De ahí entonces que uno de los propósitos fundamentales de la psicoterapia en relación con el sufrimiento es su moderación, por medio de la verbalización que hacen los pacientes en los dispositivos que ofrece el clínico. De este modo, la psicoterapia puede entenderse como una vía que posibilita la creación de opciones para afrontar el sufrimiento.

Referencias

- Ávila Espada, Alejandro. “Dolor y sufrimiento psíquicos”. *Clínica e Investigación Relacional* 5.1 (2011).
- Bieri, Peter. “La dignidad como autonomía”, “La dignidad como encuentro”. *La dignidad humana. Una manera de vivir*. Trad. Francesc Pereña Blasi. Barcelona: Herder, 2017.
- Black, Helen K., & Robert L. Rubinstein. “Themes of suffering in Later Life”. *Journal of Gerontology: Series B* 59.1 (2004). <https://doi.org/10.1093/geronb/59.1.S17>.
- Cabrera Adán Maritza, Adalberto Lluch Bonet e Isela Casas Olazábal. “Reflexiones sobre dolor no físico y sufrimiento desde la perspectiva de enfermería”. *Revista Cubana de Enfermería* 24.3-4 (2009).
- Cassel, Eric J. “The nature of suffering and the goals of medicine”. *New England Journal of Medicine* 306 (1982).
- Chapman, C. Richard & Jonathan Gavrín. “Suffering: the contributions of persistent pain”. *The Lancet* 353.9171 (1999). [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(99\)01308-2](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(99)01308-2).
- Di Bártolo, Inés. *El apego: Cómo nuestros vínculos nos hacen quienes somos*. Buenos Aires: Lugar, 2016.
- Elias, Norbert. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Freud, Sigmund. “Publicaciones pre-psicoanalíticas y manuscritos inéditos en la vida de Freud”. *Sigmund Freud. Obras Completas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 1998.
- Hornstein, Luis. “Sufrimiento y algo más”. *SIG Revista Psicanálise* 4.1 (2016).
- Kant, Immanuel. “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?”. *Argumentos: Universidad y Sociedad* 14-15/16-17 (1986 [1784]).
- Laks Eizirik, Cláudio. “Perspectivas interdisciplinarias del sufrimiento psíquico”. *Permanencias y cambios en la experiencia psicoanalítica. XXIV Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis*. Montevideo, 2012. Montevideo: Uruguay. <https://bit.ly/2S2enq9>.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1971.
- Montoya-Juárez, Rafael, Jacqueline Schmidt Río-Valle y Diego Prados Peña. “En busca de una definición transcultural de sufrimiento: una revisión bibliográfica”. *Cultura de los Cuidados* 10.20 (2006). <http://dx.doi.org/10.14198/cuid.2006.20.16>.

Nasio, Juan David. *El libro del dolor y el amor*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Orejuela, Johnny. *Clínica del trabajo. El malestar subjetivo derivado de la fragmentación laboral*. Bogotá: Editorial San Pablo y Editorial EAFIT, 2018.

Santacoloma, A. “Dolores del alma. Modalidades primitivas del sufrimiento”. *Memorias IV Congreso Nacional de Psicología*. Armenia, 2-5 de septiembre de 2015. Armenia: Colombia.

Spaemann, Robert. “El sentido del sufrimiento: Distintas actitudes ante el dolor humano”. *Atlántida* 15 (1993).

Thumala, Daniela. “Modernidad y sufrimiento: Algunos elementos para la comprensión de la significación cultural del sufrimiento”. *Revista Mad* 8 (2002).

Van Hooft, Stan. “The suffering Body”. *Health* 4.2 (2000). <https://doi.org/10.1177/136345930000400203>.

Zapata, Luz Mery. *La verbalización: De la curación por la palabra al método psicoanalítico*. Tesis Universidad de Antioquia. Medellín: Colombia, 1995.

Lo humano es lo otro: la alteridad en los cuentos “La leche de la arpía”, “El hombre mariposa”, “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”, de Andrés García Londoño*

Daniel Castro Cano**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch7> ○●

Introducción

La alteridad en general, y la alteridad concerniente a lo sobrenatural en particular, son los ejes temáticos del presente ensayo. Específicamente, se considera la relación mismidad/alteridad¹ y su singular representación en los cuentos “La leche de la arpía”, “El hombre mariposa”, “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”, contenidos en la colección *Relatos híbridos* del autor Andrés García Londoño (2009).² Motiva el desarrollo de este texto la necesidad de verificar

* Este ensayo es el resultado del Seminario de Trabajo de Grado de la maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT, en el primer semestre de 2016.

** Comunicador en Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín, magíster en Hermenéutica Literaria y estudiante del doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: danielcastrocano@gmail.com.

¹ Ambos conceptos se plantean atendiendo a la oposición propuesta por Paul Ricoeur, cuando señala la sinonimia entre mismidad e identidad y le contraponen otros términos, a saber: “otro, distinto, diverso, desigual, inverso” (1996: XIII) y, claro está, “alteridad” (1996: XIV).

² Nació en Caracas en 1973. Vivió en Medellín hasta el año 2015, cuando viajó a Estados Unidos para adelantar sus estudios de doctorado en Literatura. Ha publicado tres libros: *Los exiliados de la arena* (2001), una colección de relatos de corte fantástico y de ciencia ficción; el ensayo sobre literatura *El caballo de Ulises* (2007), y *Relatos híbridos* (2009). Habitualmente publica ensayos, cuentos y reseñas en diversas publicaciones colombianas como la *Revista Universidad de Antioquia*, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República y la revista *El Malpensante*, entre otras.

cómo el autor propone un abordaje literario peculiar de la relación fundamental entre lo humano y la alteridad. Esta particularidad radica en que en los cuentos mencionados el ser humano y su condición son *lo otro*; un intercambio de papeles que se resalta con el uso de mecanismos y atributos de los géneros que tienen a lo sobrenatural como núcleo,³ y que se despliega en dos niveles: por un lado, uno netamente formal, donde el ser humano, como individuo o en sociedad, es, en el marco del modelo actancial propuesto por A. J. Greimas, el oponente o el objeto de deseo; y, por otro lado, un nivel de identificación entre el lector ideal y el personaje principal narrador, donde se propicia la ubicación del lector real en situaciones de extrema alteridad, en cuanto adquiere la visión del monstruo y participa así de algunas de las experiencias límite de lo humano, tales como el odio, la muerte, la soledad, la violencia y la deformidad, entre otras.

Cabe resaltar que Andrés García Londoño asume, en su narrativa, el reto de escribir ficción fantástica en un país como Colombia, que vivió su mayor auge literario en una aproximación cercana a lo fantástico, pero donde el desarrollo del realismo mágico no ha favorecido que los escritores nuevos cultiven con éxito y reconocimiento el género.⁴ Esta consideración sobre la ubicación del autor en el panorama de la literatura nacional⁵ es una de las razones por las que es pertinente, o por lo menos sugestiva, su selección para la elaboración de un estudio literario.

La alteridad en la literatura

Para comenzar a esclarecer el carácter de la relación dialéctica (humanidad/otredad) que se pretende definir al interior de los cuentos seleccionados, es útil constatar, inicialmente y de manera sumaria, algunos presupuestos sobre el

³ Lo maravilloso, lo fantástico-maravilloso, lo fantástico, lo fantástico-extraño y lo extraño (Todorov, 1972: 57). En términos de la dialéctica entre mismidad y alteridad, entre lo humano y lo otro, se crea, gracias a la elección de cualquiera de estos géneros, un efecto de énfasis.

⁴ En su artículo "Veinte años en la literatura fantástica colombiana: 1990-2010", Burgos López señala, de manera optimista, que "la literatura fantástica colombiana es un país subterráneo que cada jornada se agranda más y más bajo la tierra [...]" (2011: 148). Cabe anotar que, en ese mismo texto, menciona a reconocidos autores nacionales –Gabriel García Márquez, Germán Espinosa y Pedro Gómez Valderrama– como representantes de algunas vertientes de lo fantástico (2011: 136-137).

⁵ Al respecto, Pablo Montoya, en el prólogo de *Relatos híbridos*, califica la obra como un libro "que se ubica desde ya, por su anómala extrañeza, solitario y fantástico en el panorama del cuento colombiano" (García, 2009: 10).

fenómeno artístico y, más específicamente, sobre el literario. En primer lugar, se reconoce la cualidad reflexiva que ostenta el arte, a veces directa, explícita, e incluso hiperbólicamente; y otras de manera soterrada, implícita y oblicua. Ciertamente, diversidad de artistas asumen en su obra la responsabilidad o el placer de meditar sobre cualquier clase de temas que, en su variedad, no dejan de girar en torno a un mismo fenómeno: la condición humana, “lo que el conocido teólogo alemán Rudolf Bultmann [denominó] existenciales de la vida humana: culpa, muerte, autenticidad, justicia, amor al prójimo, etcétera” (De Wit, 2010: 45). La literatura no es ajena a esta situación. Más allá de los géneros, más allá de los temas, la reflexión sobre lo humano configura el núcleo de buena parte de la producción literaria. En general, suele configurar el de la producción más destacada.⁶

Ahora, si bien se dice que la condición humana está en la médula del trabajo literario, es necesario resaltar que la condición humana se construye, necesariamente, en una dialéctica de lo propio y lo otro, de la mismidad y la alteridad. Ambas esferas son caras de una misma moneda y condicionan entre sí sus respectivas existencias; como lo señala Lévinas para el caso de la alteridad, ella “sólo es posible a partir del Yo” (1995: 63).

La relación entre mismidad y alteridad puede disponerse en un rango que abarca desde lo individual hasta el amplio círculo de lo atinente a la especie humana. En el ámbito de lo individual, lo otro se manifiesta en aquello que no es el individuo (otros individuos) ni hace parte de su conciencia ni de la representación consciente de sí mismo (lo subconsciente, lo instintivo) y, finalmente, en aquello que no hace parte de su entorno social (este tipo de otredad se evidencia no solamente en el nivel individual, sino también en el comunitario, entre familias, colectivos, clases sociales, etcétera). En términos de la especie, lo otro aparece, por un lado, como aquello en la naturaleza que es distinto de lo humano (otras especies animales o vegetales, fenómenos naturales), y, por otro lado, como aquello que no hace parte de la realidad perceptible por los

⁶ George Steiner apunta a este sentido cuando afirma que: “La literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana” (1994: 24), y más adelante, en el mismo texto, critica algunas obras con el siguiente comentario a propósito de lo que califica como debilidad de la ficción contemporánea con respecto a las ficciones de otras épocas: “Una novela de Butor y *El almuerzo desnudo* son evasiones. El soslayar la gran nota humana, o la irrisión de esta nota mediante la fantasía erótica o sádica, apuntan al mismo fracaso creador” (1994: 28).

sentidos ni es medible con instrumentos técnicos (lo sobrenatural, los dioses, los demonios, los fantasmas).

En su emergencia súbita dentro del panorama de lo propio, o en su permanencia constante, a veces silenciosa o negada, lo otro suele generar diferentes tipos de conflictos, que se pueden zanjar por la destrucción, por la asimilación o por la justicia.⁷ En este sentido, señala Víctor Bravo: “El drama de toda cultura [...] es el intento de reducir lo irreducible, la alteridad, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad” (1987: 16). Este drama, que termina proyectándose en la producción literaria de una época o de un país, puede asumir diversas formas, de acuerdo con la tipología del conflicto literario propuesta por José Luis Alonso de Santos (1998: 110-112), a saber: “conflicto interno” (la duda, el inconsciente, el instinto, la enfermedad mental), “conflicto de relación” (otros humanos, relación protagonista/antagonista), “conflicto de situación” (condiciones heredadas, lucha contra el entorno físico), “conflicto social” (leyes, otras comunidades, razas, credos, géneros, etcétera), y “conflicto sobrenatural” (fenómenos sobrenaturales, dioses, demonios, seres fantásticos).

Lo anterior permite afirmar que la alteridad será siempre combustible de la literatura, en cuanto mueve y conmueve la humanidad del autor, la del lector, y la representada en la obra misma. De esta manera, si bien nunca deja de ser lo humano el asunto de la reflexión literaria, se evidencia que la necesidad de acción, la necesidad de movilizar las tramas o las reflexiones propiamente dichas, instituye el relieve de lo humano en conflicto o relación.⁸ Ricœur va al núcleo de esta situación al nombrar el acto narrativo como una “convergencia divergente” (1996: 147), oxímoron que implica una relación conflictiva en el núcleo mismo de las tramas, propiciada por una pugna entre unos personajes que intentan mantener una misma identidad, o un mismo proyecto de identidad –a lo largo de una obra (lo propio)–, y un conjunto de fenómenos episódicos, a veces personificados, de emergencia azarosa (lo otro).

⁷ Lévinas (1995: 69) define la justicia como la posibilidad de mantener la naturaleza del Otro, su dignidad, sin reducirlo a lo propio.

⁸ La acción se convierte necesariamente en una dialéctica, tal como lo señala Ricœur al declarar que “la acción es interacción, y la interacción competición entre dos proyectos alternativamente rivales y convergentes” (1996: 145).

La alteridad y lo sobrenatural en los relatos de García Londoño

En los cuentos seleccionados, una serie de personajes no humanos informan al lector sobre los pormenores de su existencia. En todos los casos, los narradores son monstruos en el sentido literal de la palabra,⁹ las situaciones narradas se desarrollan en el devenir de sus vidas particulares, y la mirada que se proyecta sobre lo humano va de la mismidad de lo anormal (la condición monstruosa) hacia lo que, necesariamente, se constituye en su otredad, lo normal (la condición humana). Lo sobrenatural, cuyo núcleo son los miedos primigenios del hombre al estar más allá de su existencia y cotidianidad como especie,¹⁰ adquiere pues un carácter diferente cuando la idea de cotidianidad se remite a la de la cotidianidad del monstruo, lo que no deja de producir en el lector una mirada extrañada de lo humano. De esta manera, García Londoño logra actualizar una relación conflictual cuyas coordenadas han cambiado a lo largo de los siglos.¹¹

Una de las expresiones habituales de lo sobrenatural, tanto en la Antigüedad cuanto en la era contemporánea, y que marca de una forma especial esa íntima y contradictoria relación entre lo humano y lo otro, especialmente en términos de conflicto entre lo humano y las otras especies, tiene que ver con la humanización; en otras palabras, con la aparición de un ser que, sin ser humano,

⁹ Según el Diccionario de la Real Academia Española (2019), *monstruo* es tanto un “ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie”, cuanto un “ser fantástico que causa espanto”.

¹⁰ En este sentido, cabe resaltar que las primeras narraciones, orales y posteriormente escritas, surgen como descripción y mediación: lo sobrenatural, que muchas veces fue lo natural desconocido o incomprendido, se humaniza, lo que propicia el nacimiento de dioses y demonios con caracteres humanos y con intenciones inteligibles. Según Jorge Olvera Vázquez: “En el principio fue el miedo y el miedo fue escrito. Porque los temores ancestrales del hombre debieron ser plasmados de algún modo: primero mediante la oralidad –así quedaron *inscritos* en forma de recuerdos generacionales–; y luego, cuando las condiciones objetivas del conocimiento lo permitieron, se hicieron patentes en forma de escritura” (2013: 1).

¹¹ Otras épocas y otras civilizaciones, anteriores a la Modernidad, abrazaron lo que consideraron sobrenatural integrándolo sin mayores sobresaltos en sus cosmogonías, religiones y tradiciones. Hoy lo sobrenatural se categoriza en su relación antagónica con una noción de realidad que, forjada desde el Renacimiento, “tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad” (Bravo, 1987: 47). De ahí que lo sobrenatural termine ubicándose, principalmente, en la producción artística de temática fantástica; temática que, en la literatura particularmente, se constituyó como género con el advenimiento del movimiento romántico en el siglo XIX (1987: 32). Mientras el mito, la fábula, la leyenda, el romance caballeresco y la alegoría aceptan lo sobrenatural dentro del marco de la experiencia humana, estableciendo un pacto ficcional donde lo maravilloso se vuelve familiar, el género fantástico tiene como núcleo la duda entre lo real y lo irreal, lo que Todorov denomina la “vacilación” (1972: 34).

posee rasgos de humanidad (mecanismo habitual en las narraciones de corte alegórico, como las fábulas moralistas). En un sentido contrario, y quizás más inquietante, podríamos hablar también de la deshumanización o del proceso mediante el que un humano adquiere características no humanas propias de otros seres, reales o imaginarios (procedimiento habitual en las historias de superhéroes, en las que los personajes suelen poseer características animales, como la capacidad de volar, o de correr más rápido, o la fuerza descomunal). Esta noción de humanización/deshumanización es clave en la caracterización de lo sobrenatural en la narrativa de García Londoño, y lo es también para el estudio de los cuentos desde la propuesta interpretativa de lo humano que aparece transformado en lo otro.

En todos los relatos seleccionados el centro de la acción y de la reflexión es el personaje sobrenatural, humanizado por el efecto de la narración autodiegética¹² y deshumanizado a causa de su condición aberrante. En “La leche de la arpía” (García, 2009: 13-28), cuento con el que se abre la colección, la protagonista es una arpía (ser mitológico, alado y grotesco, parte mujer, parte ave de rapiña). Se trata de un monstruo humanizado –o de un humano deshumanizado, como se quiera ver– que describe las características de una vida, la suya propia, dedicada a torturar a las almas condenadas al infierno, y narra, así mismo, su encuentro con un ser humano, un soldado, del que se enamora y al que salva de una eternidad de sufrimiento desintegrándolo al brindarle la leche que brota de su seno.

En otro de los cuentos, “El hombre mariposa” (2009: 40-59), el narrador es un humano con una vida fuera de lo común, quien, en el transcurso de uno de sus extraños, aunque monótonos días, narra cómo en su adolescencia descubrió, para el asombro y posterior pavor de su familia y en general del resto del mundo, que era incapaz de morir definitivamente. Es un inmortal, no porque no pueda morir, sino porque muere cada día para resucitar al siguiente. Su condición, radicalmente sobrenatural y deshumanizada, sobre la que ni él ni el lector conocen el por qué, lo convierte, muy a su pesar, en un fenómeno y en un dios para los demás seres humanos (el humano se deshumaniza al convertirse en un resucitado, o el dios se humaniza al tomar la forma de un hombre común).

En “Los ojos de la noche” (2009: 100-113), el protagonista y narrador es un vampiro; un humano animalizado (o deshumanizado) en cuanto es, final-

¹² Aquella donde el narrador es también personaje y, además, “protagonista de su relato” (Genette, 1989: 300).

mente, y más allá de las leyendas o de las típicas connotaciones religiosas de su condición, un depredador con capacidades sobrenaturales (animales), cuyo único interés en la vida es obtener de sus presas humanas el único alimento que puede consumir y cuyo consumo es su particular fuente de placer: la sangre. Nuevamente, el protagonista describe los pormenores de su vida y narra la manera en la que ha llegado a convertirse en lo que es, y el transcurso de una de sus noches cotidianas como dependiente de una farmacia en un barrio de mala muerte.

Finalmente, tenemos al protagonista y narrador del cuento “La cabeza del mundo” (2009: 114-125); una anomalía fisiológica, un ser humano deshumanizado que ostenta la deformidad imposible de carecer de cabeza y tener los ojos, la nariz, la boca y el cerebro en la zona torácica y abdominal,¹³ y que, además, es un psicópata de inteligencia superior. Blemmy, como dice que alguna vez lo llamaron, narra los pormenores de un día habitual en su ocupada agenda; pormenores que incluyen abuso sexual, planeación y ejecución de desastres económicos y políticos a escala internacional, atentados contra su persona, y emisión de órdenes de tortura y asesinato.¹⁴

Se evidencia entonces que la selección de los cuentos obedece a una razón muy específica que supera el mero gusto personal, a saber: el hecho de que los cuatro cuentos seleccionados (de una colección de nueve) estén narrados en primera persona por un grupo de seres sobrenaturales. De esta manera, se establece como núcleo común, más allá de lo meramente sobrenatural, la alteridad en una manifestación extrema.

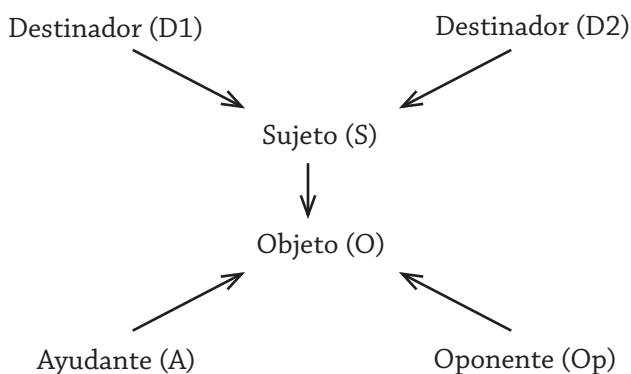
¹³ Tal ser sobrenatural es lo que, en algunas geografías de la Antigüedad, y en los bestiarios de la Edad Media, se conocía como *blemio*.

¹⁴ Cada uno de estos relatos se puede ubicar en el rango propuesto por Todorov (1972: 57) para definir las formas (los géneros) de lo sobrenatural en la literatura. En el extremo de lo maravilloso, cuando lo sobrenatural se acepta como naturaleza propia del contexto y de los personajes de la narración (1972: 54), se encuentra “La leche de la arpia”; en la categoría de lo fantástico, cuando los acontecimientos sobrenaturales no reciben explicación alguna y se mantiene la vacilación del lector entre lo natural posible y lo sobrenatural maravilloso (1972: 52), se ubica “El hombre mariposa”; y, por último, en la categoría de lo fantástico-maravilloso (maravilloso-científico específicamente), cuando la explicación de lo sobrenatural se decanta por una aparente racionalidad que acepta lo maravilloso apelando a fenómenos de la naturaleza aun no descubiertos ni explicados por la ciencia (1972: 69), se encuentran “Los ojos de la noche” y “La cabeza del mundo”.

Descripción de las relaciones entre personajes en los cuentos seleccionados

Una aproximación desde el modelo actancial¹⁵ (imagen 1) es apropiada para evidenciar las relaciones entre mismidad y alteridad en los relatos a estudiar, por cuanto permite evidenciar la posición del otro sobrenatural en sus deseos y en su comunicación con lo humano.

Imagen 1. Modelo actancial de A. J. Greimas



Fuente: Anne Ubersfeld (1993: 49).

En otras palabras, esta aproximación relacional permite dar forma a la identidad del personaje principal por medio de los elementos que hacen parte del modelo actancial y que configuran el entorno y las diferentes dinámicas conflictivas dentro del relato. Ricoeur enuncia las posibilidades descriptivas del modelo de Greimas cuando señala que:

La lista empírica de los personajes del cuento ruso según Propp es sustituida por un modelo establecido sobre la base de tres categorías: de deseo (principio de la búsqueda de un objeto, de una persona, de un valor), de comunicación (principio de cualquier relación de remitente a destinatario), de acción propiamente dicha (principio de toda oposición entre adyuvantes y oponentes) (1996: 144).

¹⁵ Anne Ubersfeld (1993) describe el modelo de A. J. Greimas de la siguiente manera: "Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op." (1993: 49).

La idea es, entonces, proponer como sujeto de la acción al personaje narrador y, además, señalar cuál es la relación específica entre lo humano y lo sobrenatural representado en el personaje principal. Cabe aclarar que para el caso de este ensayo se identificará lo propio (en oposición a lo otro) con el sujeto y con su naturaleza sobrenatural (ayudantes u oponentes a su vez sobrenaturales). Esto es así teniendo en cuenta que en el momento de seleccionar los componentes del centro del modelo actancial –modelo que parte de la analogía entre los elementos del relato y las funciones sintácticas de la oración gramatical (Ubersfeld, 1993: 48-49)– el sujeto es el que adquiere predominancia y el que se constituye como punto de partida para las demás elecciones.

“La leche de la arpía”

En el caso de este cuento lo otro humano (el soldado) se presenta como objeto del deseo erótico de lo propio sobrenatural (el sujeto arpía), representado en un ser cuya vida aparece signada por el odio y el deseo de venganza. Sentimientos que tienen su origen en el rapto sufrido, en una infancia muy lejana, por parte de los titanes, en el que estos: “[...] nos arrancaron las plumas [...] nos violaron y luego arrancaron la lengua” (García, 2009: 14). Tal rapto define la relación de la arpía con sus víctimas: “Yo no me quejo: yo simplemente odio. Y por eso ninguna excusa librará nunca a alguien del filo de mis garras” (2009: 17). Así pues, se evidencia que la atracción que surge desde el momento en que el soldado y la arpía se conocen en las peores condiciones posibles (las cámaras de tortura del infierno), en cuanto cualidad de lo otro (lo erótico, propio de la experiencia humana), esta irrumpe en la cotidianidad de los seres sobrenaturales (los dioses, la arpía y sus hermanas, oponentes aquellos y ayudantes estas últimas) como una potencia transformadora, capaz de conmover y movilizar a un ser de naturaleza malvada desde algo nuevo y opuesto a la maldad, el amor (destinador). Al respecto, señala la misma arpía: “[...] el amor es el único pecado sin cabida en el infierno” (2009: 24), y es así en cuanto los dioses, y el propio entorno, se oponen a él.

El amor es entonces aquel sentimiento extraño, externo, que toma posesión del monstruo; al principio en medio de la incredulidad y la rabia –como lo evidencia la reacción de la arpía ante las palabras amorosas del soldado: “Me sentí confundida. Y lo que hizo aquel hombre no consiguió sino completar esa sensación [...] No supe qué hacer [...] sentí una enorme rabia” (García, 2009: 22)–, y luego con una fuerza incontenible, suficiente para transformar las convicciones forjadas en una existencia que se remonta al principio de los tiempos. Con

respecto a tal transformación, la arpía declara: “No puedo tampoco volver a ser una buena torturadora... ¿Quién, que sepa lo que es realmente amar un cuerpo, podría despedazar otro?” (2009: 27).

Podríamos categorizar la irrupción mencionada como lo humano-liberador; para el caso de este análisis lo otro-liberador, que es capaz de propiciar un movimiento radical que va del pasado y sus lacras hacia un horizonte nuevo (un destinatario que es la misma arpía, ya transformada por el amor). Las aspiraciones que expresa la arpía al final del relato son una muestra del cambio en su carácter:

Lo que siento, lo que pienso, es que llegará el día en que un nuevo combate entre los todopoderosos estruje el cosmos [...] Y lo que intuyo, lo que espero incluso sin fundamento, es que para ese entonces habré logrado recordarlo [al soldado] de forma tan perfecta que él volverá a mí y me poseerá por completo (García, 2009: 28).

“El hombre mariposa”

La situación de el hombre mariposa es un tanto diferente a la de la arpía del cuento anterior. Este, a diferencia de ella, se encuentra trágicamente solo. Es una anomalía total introducida en el mundo de lo humano. En este caso entonces, el ser sobrenatural, lo suyo propio, aparece completamente rodeado de su otredad y, en consecuencia, todas sus relaciones, tanto las de signo positivo (objeto, ayudantes), cuanto las de negativo (oponentes), son relaciones con lo humano.

El hombre mariposa (sujeto) desea disfrutar, nuevamente o por primera vez, de algunas de las características primordiales de la condición humana (deseo destinador); características que, en cierto momento de su vida, se alejaron de su cotidianidad, se le hicieron ajenas. Tales características (objetos) tienen que ver con el ámbito de la intimidad en diferentes sentidos. Por un lado, el hombre mariposa desea restablecer su derecho a la soledad, derecho que perdió en el momento en que el mundo se enteró de su extraordinaria condición y comenzó a seguirlo incansablemente, adoptándolo, en primer lugar, como rareza científica, luego como personaje de la farándula mundial, y, finalmente, como centro de un culto religioso.

También quisiera, el inopinado inmortal, tener relaciones sexuales normales, como las de un humano cualquiera; experiencia a la que nunca ha podido acceder ya que su condición de perenne resucitado comenzó en la adolescencia, cuando aún era virgen, y porque de esa condición brota un hálito de muerte y

melancolía que, como una “materia oscura” (García, 2009: 54), mantiene alejadas a las personas que quieren entrar en su círculo más íntimo:

[...] esa carga negativa que se ha instalado en mí por el contacto cotidiano con la muerte y que todos los demás perciben apenas me tienen cerca [...] Por eso no pueden soportar mi contacto por mucho tiempo... ¿Qué les recuerdo de sí mismos? ¿La certeza de que un día morirán? ¿El peso insoportable del valor de la vida y como lo desperdician cada día?... No lo sé (2009: 54-55).

En todo caso, lo que más desea el hombre mariposa, y que podríamos considerar también dentro del ámbito de lo íntimo, es morir definitivamente, liberarse de la pesadilla que supone el vivir aislado y el sufrir todas las noches la agonía del moribundo:

Yo no puedo suicidarme. Y sé muy bien ahora, cuando soy el único que puede opinar al respecto desde la práctica y no sólo desde la teoría, que todo hombre debe tener al menos la posibilidad de elegir morir. Esa elección, así no la usemos, nos garantiza poder conservar al menos una dignidad mínima en condiciones imposibles. Yo no la tengo... Soy menos que todos (García, 2009: 56-57).

Y agrega después: “La muerte es la amante última. Cada noche sueño con que ella me abraza por más de unas horas. Y cada día despierto para descubrir que ha vuelto a rechazarme” (2009: 59). Cabe señalar que, en síntesis, lo que quiere El hombre mariposa es ser un humano normal (él mismo, como humano común, sería el destinatario de su búsqueda), y así lo enuncia: “Hasta cierto punto entiendo las torturas por las que me hicieron pasar: mi cuerpo es único, aunque yo lo daría todo por ser común” (2009: 47).

A la materialización de estos deseos, motores de las acciones del personaje, se opone, en un sentido definitivo, su propia condición sobrenatural. Además, se le oponen también la curiosidad morbosa connatural a la raza humana (representada en los medios de comunicación), la intensa y recurrente necesidad de creer y vivir lo extraordinario (representada por los miembros del culto religioso creado en su nombre), y el permanente interés humano por descubrir, para beneficio propio, los secretos que se ocultan detrás de lo inexplicable (representado en los científicos). Sin embargo, también son humanos aquellos que ayudan a El hombre mariposa en la consecución de su objetivo. Por un lado, su padre, que protegió la intimidad del hogar del escrutinio público mientras estuvo vivo y pudo mantener alejados a todos los inoportunos, y por otro lado, luego de la muerte del padre, los líderes de la Iglesia de la Mariposa, quienes acceden a las

peticiones de el hombre mariposa a cambio de mantener las jugosas ganancias que obtienen de su negocio religioso.

Se advierte entonces que la relación entre alteridad y mismidad representada en este cuento aparece de una manera ambigua. Lo otro, lo humano, se presenta, en su forma negativa, como lo humano-intruso (el acoso, el irrespeto por el individuo, la invasión a la intimidad), y a la vez, en su forma positiva, como lo humano-protector. Esta división en el seno de lo otro genera necesariamente una serie de sentimientos encontrados en el protagonista. Por una parte, recuerda con especial cariño a su padre: “Él era toda mi familia” (García, 2009: 44) dice, y luego agrega: “[...] la mejor manera de describir a mi padre sería como un hombre frustrado y sensible. Pero sacó lo mejor de sí para defenderme cuando el mundo nos invadió y quiso descuartizarme” (2009: 45); además, quiere recuperar desesperadamente su humanidad y soporta a los adeptos de su religión porque son su única compañía: “Ellos no me acompañan, pero al menos pueden soportar mi compañía, pues no me ven como hombre sino como dios” (2009: 49-50). Y, por otro lado, sin embargo, desprecia a todos aquellos que lo observan y tratan como a un dios o como a un objeto: “Sí, lo confieso: me producen un asco que solo la fuerza de la costumbre hace soportable” (2009: 40).

“Los ojos de la noche”

El personaje del vampiro (sujeto) es el más solitario de todos los protagonistas de los cuentos seleccionados, en una colección que tiene como uno de sus temas predominantes la soledad. Tal como él mismo lo señala: “Pienso que si la soledad nace del miedo al otro, mi relación con la humanidad es una relación de soledad perfecta, donde ambos sabemos que no tenemos la menor razón para confiar en el otro” (García, 2009: 105). Nadie lo apoya en la consecución de sus objetivos, nadie lo protege ni lo comprende; y aunque sabe que probablemente existan otros en su misma condición, no tiene la más mínima intención de ir a buscarlos ni tampoco la de crear otros vampiros como él (cosa que puede hacer en una especie de transmisión viral con su mordida, cuando esta no resulta fatal).

Los humanos, los otros, lo rodean, pero su relación con ellos es la de un depredador con sus presas (objetos):

Los humanos presienten el peligro en mí sin que yo tenga que hacer siquiera la menor demostración de fuerza. Hay un aire de amenaza a mi alrededor que la decadencia de mi físico apenas disimula; ellos reconocen

intuitivamente a su predador natural, imagino. Y, sin sorpresas, su predador es apenas una mutación de ellos mismos (García, 2009: 103).

En tal sentido, el ámbito de lo suyo, de lo propio, es el de la supervivencia como depredador (su propia naturaleza, que sería así destinador y destinatario simultáneamente); supervivencia que se cifra, como la de otros depredadores, en su capacidad de cazar y de pasar desapercibido o camuflarse. Al respecto señala el vampiro: “Y si supieran quien soy, me cazarían. Por eso me tomo tantos esfuerzos en encajar y disfrazarme; en tener un trabajo, pagar mis cuentas y aburrirme...” (2009: 105).

Si bien el vampiro sabe que, como depredador, es superior al individuo humano, reconoce que los humanos, como especie, son a su vez depredadores de cuidado (oponentes). La relación entre ambos es de miedo recíproco:

Sí, miedo. Eso es todo lo que produzco cuando me ven. ¿Qué les advierte? ¿Mis ojos? ¿Mi olor, quizá, incluso sin que sean conscientes de ello? ¿La forma de moverme? No estoy del todo seguro, pero me sienten y me temen... Y la emoción es correspondida. Puedo no tenerle miedo a ninguno de ellos en particular, pero como especie me superan seis mil millones a uno (García, 2009: 105).

Sabe el narrador que un descuido puede convertirlo en presa y por esta razón no solo se cuida del escrutinio humano, sino también de su propia hambre, de esa insaciabilidad que siempre parece estar a punto de traicionarlo (se oponen así a la consecución de su meta, los mismos humanos y su propia glotonería).

La relación en este caso funciona en los siguientes sentidos complementarios: el vampiro se sabe superior y percibe lo humano como lo vulnerable, lo débil; es consciente de la fragilidad del individuo (lo humano-víctima). Pero, por otro lado, comprende la amenaza que representa la especie humana, el humano como manada depredadora (lo humano-victimario). El vampiro lo señala de una manera particular:

[...] trato de no ser abusivo, aunque sea uno de sus depredadores, ellos son muchos más. Después de todo, también los lobos, los tigres y los tiburones son, uno a uno, mucho más fuertes que los humanos, pero todas son especies en peligro de extinción... Como los vampiros, supongo [...] (García, 2009: 104-105).

“La cabeza del mundo”

Blemy (sujeto), el blemio protagonista de este relato, no es solamente una anomalía biológica, un mutante, sino que es, además, un ser carente de escrúpulos que no siente simpatía por nadie y que usa su inteligencia superior para lograr propósitos netamente egoístas en torno al poder y al éxito. Dicha inteligencia resulta del hecho de que el personaje tiene un cerebro más grande de lo normal, como él mismo lo señala: “Según las radiografías, debe tener un tamaño superior a los 4000 cc. Es decir, el doble de lo normal” (García, 2009: 122).

A pesar de su repelente condición, lo suyo propio, y de una autosuficiencia expresada de diversas formas, se hace evidente que, aunque parezca no reconocerlo, Blemy busca algún tipo de aceptación social (destinador), que cree poder lograr con el éxito en su trabajo y al obtener dinero y ofrecer sus capacidades especiales a los mejores postores, los poderosos. De esta manera, el éxito se convierte en el objeto de su deseo (éxito materializado en dinero y fama), y él, convertido en uno de los más exitosos y poderosos, se convierte entonces en destinatario. Precisamente, sobre el éxito señala este monstruo que:

Y el éxito me gusta porque es mejor que el fracaso. ¿Por qué, me pregunto? ¿Por qué el éxito es mejor que el fracaso? Si lo pienso, debo admitir que no lo sé bien, pero es parte de las concepciones a que me he apegado [...] quizá simplemente “éxito” suena mejor que “fracaso”... Y si esa es mi meta, no puedo quejarme, pues debo ser uno de los hombres con mayor éxito en el mundo, si el éxito se mide por la capacidad de hacer lo que se desee sin que nadie te frene, así como por la capacidad de obtener aquello que quieres [...] Que yo no desee nada o lo desee sólo para deslumbrar a mis no-semejantes, o para mantenerlos a distancia, es otra cosa (García, 2009: 118).

Este personaje, totalmente cínico, declara no sentir nada especial por nadie, y no obstante señala, en otro sentido, que conoce muy bien a la masa humana:

Mis estudios me han demostrado que con ellas [las emociones de temor y rabia] se puede entender el comportamiento de toda masa humana. Un individuo puede ser mucho más complejo –de hecho, generalmente los seres humanos individuales me desconciertan y quizá por eso no tengo ningún tipo de relación permanente con nadie [...] (García, 2009: 122).

Solamente reconoce en sí dos emociones, “las más primitivas; aquellas que mis no-semejantes y yo compartimos con los cocodrilos: el temor y la rabia” (2009: 122). Los otros, las personas, los “no-semejantes”, están para él en una escala menor de la evolución:

Me veo como una evolución: el último hijo de la Era de la Razón. En mí, como está sucediendo con los meñiques de los pies, el apéndice o las muelas del juicio, la naturaleza ha prescindido de lo que sobraba, de lo que le estorbaba a la especie para garantizar su supervivencia. Por eso soy tan útil. Por eso soy famoso (García, 2009: 116).

E insiste luego:

Sin embargo, prefiero considerarme, como ya dije, una evolución necesaria. El único modo de que la Razón se imponga al fin sobre los restos de la condición animal de la humanidad [...] Es inevitable que la humanidad dé el salto. Yo simplemente soy el primero [...] (García, 2009: 116-117).

De esta forma, los demás se convierten en extraños susceptibles de ser utilizados y desechados sin miramientos.

Los humanos, sobre todo los poderosos, perciben al blemio como una herramienta, como un súper cerebro organizador y planificador que les facilita el torcer leyes y convenciones sociales, económicas o políticas, para satisfacción de su permanente ambición (se convierten así en ayudantes). Sin embargo, estos mismos poderosos saben que este mutante súper inteligente puede terminar siendo una amenaza (a la vez son oponentes) por su conocimiento experto de las truculencias geopolíticas y su absoluta falta de empatía. Por su lado los pobres, las víctimas de las políticas y acciones que propone Blemy a los poderosos, y también las víctimas directas de su psicopatía, llegan a odiarlo cuando lo conocen (oponentes), de hecho, con un odio que puede llegar, como se lee al final del relato, hasta el intento de asesinato: “[...] no deja de tener su gracia que, con todo lo que le he hecho a naciones enteras, vuelva a ser un individuo el que intente matarme por conflictos personales” (García, 2009: 124).

Lo humano se presenta en esta ocasión dentro de las categorías de lo humano-opresor, determinado por la falta de escrúpulos y la disposición recurrente para transar con asesinos, monstruos y psicópatas, y para manipular situaciones y personas con el fin de alcanzar a toda costa sus objetivos; y lo humano-oprimido, a su vez, en el carácter de aquellos manipulados y vapuleados, propensos a la furia rebelde, pero casi siempre dominados por las circunstancias y por la mano implacable del tirano.

Conclusiones

El ejercicio que emprende Andrés García Londoño al elegir como narradores de algunos de sus cuentos a seres sobrenaturales, y al confrontarlos con la humanidad de los demás personajes, realiza, de una manera sugestiva, una de las más importantes funciones de lo fantástico: la de poner en escena, disruptiva y poderosamente, la relación con la alteridad tan fundamental para la construcción de lo humano. Estas decisiones estilísticas y estructurales, que constituyen un rasgo diferenciador en la narrativa del autor, generan un interesante efecto de identificación entre la alteridad y lo humano, y trastocan las configuraciones narrativas típicas sobre las que se han constituido los géneros de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño.

La narración autodiegética en estos cuentos evidencia procesos de creación de identidades narrativas (Ricoeur, 1996: 138). Cada uno de los personajes “saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro” (1996: 147). En este sentido, el desarrollo de las tramas permite apreciar cómo estos monstruos protagonistas reconstruyen lo que son, mediante una revisión de su temporalidad; una temporalidad identificativa en la que intentan integrar diversos episodios divergentes, protagonizados generalmente por seres humanos. Se evidencia, y nuevamente en términos de Ricoeur, cómo “esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.)” (1996: 147). De esta manera, lo humano se le representa al lector como lo otro, en cuanto aparece en los relatos asumiendo el rol de lo contingente, de lo imprevisible que se atraviesa en la construcción de identidad de los personajes principales, y en lo inesperado que el monstruo se ve obligado a integrar por la violencia, el amor o la costumbre, al desarrollo de su cotidianidad.

Si la permanencia en el tiempo es una de las cualidades de la mismidad, y la alteridad suele presentarse como una sustancia cambiante y variable (Ricoeur, 1996: XIII), los seres humanos en los cuentos de García Londoño se presentan entonces como personajes cambiantes, a veces aliados, a veces oponentes; en tanto que los personajes sobrenaturales, sus voces, permanecen constantes a lo largo del relato. En este sentido, los modelos actanciales evidencian esa otredad que irrumpe como una suerte de caos divergente sobre el que el monstruo reacciona, afirmando su diferencia. La identidad del monstruo, punto central de este conjunto de cuentos, se erige entonces sobre una dialéctica de la acción,

representada por las relaciones evidenciadas en los modelos actanciales descritos; y sobre un personaje que se construye a sí mismo dentro de una narración autodiegética.

Ahora bien, dicha narración autodiegética le permite al autor proponerle al lector (ideal y necesariamente humano) participar en un juego en el que este debe asumir –o por lo menos observar muy de cerca– la otredad sobrenatural, aceptándola como verosímil y, en casos extremos de identificación, como propia. La elección de la voz por parte del autor es una invitación clara al lector para que integre, durante el tiempo de la lectura, una instancia radicalmente distinta a su mismidad. El humano lector se convierte en un monstruo (o por lo menos se introduce en la mente de uno) que, en el transcurso de la acción narrada, se relaciona con una otredad humana, lo que configura un juego de miradas en el que lo humano es lo otro en diversos niveles.

Esta alteridad en diversos niveles es, en otro sentido, una mismidad en situaciones límite de lo humano; por ejemplo, cuando se describen, a lo largo de los relatos, situaciones tales como el gesto de amor extremo del enamorado de la arpía (torturado que se enamora de su torturadora), la veneración enfermiza y abusiva de los adeptos de la religión de el hombre mariposa (fanatismo servil), la vulnerabilidad animal de las posibles presas que desfilan ante los ojos del vampiro (humanidad que desciende en la pirámide alimentaria), y las singulares relaciones de necesidad y odio que entablan los seres humanos normales con el frío y maquiavélico blemio (pactos inmorales con asesinos y delincuentes y, en sentido contrario, enfrentamiento mortal contra estos).

Otras situaciones límite se desarrollan también cuando los monstruos proyectan su propia y humanizada luz en un espectro que va desde el odio que se cultiva a lo largo de innumerables años de maltrato –y que se descarga con sevicia sobre los condenados al infierno, como es el caso de la arpía– hasta un resentimiento frío, pero activo, que se mezcla con un abrumador deseo de encajar, del que hace gala el blemio; pasando por la necesidad agobiante, y nunca satisfecha, de intimidad (que se expresa en el mayor gesto íntimo, el de la muerte) de El hombre mariposa, y la particular cautela, no exenta de un aire de justificada superioridad, del que se sabe victimario y a la vez víctima, tal como sucede con el vampiro.

Los humanos y el monstruo en los cuentos seleccionados son, simultáneamente, aquello otro que jamás termina de ingresar a la esfera de lo propio, el monstruo exterior, y aquello propio que pervive en los límites de lo otro, el monstruo interior. Al lector se le ofrece entonces la oportunidad de transitar

dos puentes: uno entre su mismidad humana y la alteridad de los personajes sobrenaturales; y otro que se construye y se destruye al interior de una serie de tramas de encuentros y desencuentros, entre la otredad humana y la mismidad monstruosa. Este es el juego propuesto; ser, en la expresión de Emanuel Lévinas, “el Mismo y el Otro” (1965: 63).

De este modo, estos cuentos se convierten en espejos únicos, extraños y familiares a la vez, que le permiten al lector mirarse y preguntarse quién es, o mejor aún “¿es esto (y *eso*) lo que soy?”. En síntesis, son un variopinto recordatorio de que en este universo de incontables conexiones y relaciones complejas lo otro se puede confundir fácilmente con lo propio, en una danza de formas a veces macabras, pero otras tantas también conmovedoras.

Referencias

- Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1998.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Burgos López, Campo Ricardo. “Veinte años en la literatura fantástica colombiana: 1990-2010”. *Estudios de Literatura Colombiana* 28 (2011).
- De Wit, Hans. ‘–¡Dios mío –dijo– qué loca soy en los buques!’: Alteridad e infinitud en perspectiva hermenéutica”. *Acta Poética* 31.2 (2010).
- García Londoño, Andrés. *Relatos híbridos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1995.
- Olvera Vázquez, Jorge. “Las formas de lo fantástico”. *Fronteras de Tinta* 3 (2013).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, México: Siglo XXI, 1996.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.

Tercera parte



Fotografía y vejez a finales del siglo XIX e inicios del XX*

Carlos Arturo Robledo Marín**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch8>



Introducción

No en vano el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor de la fotografía, nombró su creación “*words of light*” (palabras de luz). Palabras que cambiarían para siempre el destino de la humanidad, pues “al igual que la escritura, la fotografía logró que el pasado permaneciera para siempre” (Belting, 2007: 228). La imagen y el lenguaje se solidarizan en la escritura de la historia, cubriendo entre sí permanentemente “sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-Huberman, 2004: 49).

Así mismo, Susan Sontag afirma que: “Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso” (2006: 153). En este sentido, la riqueza y la variedad de la imagen fotográfica contribuyen a la identificación de múltiples interpretaciones que erosionan las nociones de significado y de verdad en un sinnúmero de verdades relativas que se dan

* Este ensayo recoge algunas reflexiones de la investigación “Significación de la experiencia de envejecer”, en el marco de los estudios del doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT.

** Licenciado en Educación con énfasis en Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia, con especialización en Gerencia de la Protección Social de la Universidad CES; magíster en Desarrollo de la Universidad Pontificia Bolivariana y doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Director ejecutivo de Fundacol. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6944-561X>. Correo electrónico: deuto83@gmail.com.

por ciertas en la sociedad. En relación con la vejez, esto recobra sentido y se convierte en una oportunidad de análisis, ya que “la fotografía es el inventario de la mortalidad” (Sontag, 2006: 104): gracias a ella podemos seguir la realidad del envejecimiento de las personas. Si miramos el retrato de un conocido o un personaje público fotografiado a menudo, podremos saber cuán joven o viejo es, y una vez muerto, cuán joven o viejo llegó a ser.

Por lo anterior, el presente ensayo indaga sobre los modos de representación de la vejez en las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX en Antioquia y sus aportes a la construcción de significados sobre la vejez. Con este fin, presento un análisis de algunas fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX de los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle (1869-1934), Melitón Rodríguez (1875-1942) y Pastor Restrepo (1839-1909), que reposan en el archivo fotográfico digital de la Biblioteca Pública Piloto (BPP) de Medellín, Colombia. Estos fotógrafos se han seleccionado teniendo en cuenta sus estilos artísticos diferentes. Al respecto, es oportuno citar la descripción de Santiago Londoño sobre las características de los dos primeros:

El refinamiento artístico [de Melitón Rodríguez] estaba destinado a complacer a una clientela integrada por las clases más adineradas, para la cual produjo una obra diferente en concepción y contenido a la [de Benjamín de la Calle]. Si los retratos de Melitón son de contornos suaves y delicados que resaltan la belleza y la bondad del modelo, en quien a veces percibimos un aura, los de Benjamín son duros, envarados y drásticos. No embellecen sino que ofrecen una suerte de prueba incontrovertible de la existencia cruda de un ser (2009: 155).

Por su parte, Pastor Restrepo fue uno de los pioneros de la fotografía en Antioquia, quien dejó todo un legado de tradición fotográfica en la región.

Por último, teniendo presente el contexto de entre siglos, cabe destacar que en este período la vejez se situaba “para las mujeres, según los casos, entre los 40 y los 50 años; para los hombres, entre los 50 y los 70” (Ariès, 2000: 55), o más edad. Además, en este ensayo utilizo la denominación “viejo/vieja” ya que, en aquel entonces, no existía la variedad de términos actuales para referirse a este momento de la vida.

La fotografía como vehículo reflexivo

Para Frizot (2009), la fotografía no solo es el resultado de la acción de la luz sobre una superficie sensible, que involucra el uso de un dispositivo, sino también

un conjunto de motivaciones, contextos e intervenciones del fotógrafo, que interactúan luego con la mente de cada observador, quien plasma en cada imagen sus sentimientos. En este sentido, la fotografía se encuentra en el umbral de lo invisible, pues nos remite a otros lugares distintos a los de la realidad. El fotógrafo, como sujeto de acción (Dubois, 1983), captura una imagen de los conceptos del mundo.

La fotografía posee una doble dimensión: una histórica, por cuanto pertenece al momento en que fue gestada, y otra transhistórica, al estar “ligada a los avatares de su vida, a su recepción y lectura a lo largo del tiempo, lo cual nos ubica en el terreno de la memoria” (Penhos, 2013: 21). Con respecto a la fotografía como memoria, Didi-Huberman (2004) hace un llamado a conservar el equilibrio entre pedirle demasiado o muy poco a la imagen fotográfica. En el primer caso, si se le pide toda la verdad a la fotografía, que es solo un fragmento de la realidad, quedaríamos defraudados, pues no existe ninguna verdad en ella, y solo podríamos obtener como resultado respuestas inexactas. En el segundo caso, si le pedimos muy poco, la estaremos relegando a la esfera del simulacro, excluyéndola del campo histórico como tal, quitándole de facto su esencia. Para Didi-Huberman, en cualquiera de los dos casos, el resultado será similar: “las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió” (2004: 59).

Kracauer (2008), por su parte, compara la fotografía con la Historia, puesto que ambas comparten la misma ontología: son huellas de lo real, parten de algo ya dado, aunque no reflejen lo real. Tanto los historiadores como los fotógrafos seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Kracauer plantea que la imagen es precaria, pues le falta la riqueza de lo oral y no lo dice todo sobre nosotros. Es decir, la cámara no es un espejo que captura la realidad en un realismo ingenuo; hace un recorte de ella, organizando esa materia prima, como lo dice Deleuze (1983), para darle un estado de equilibrio. Para este último autor, las imágenes constituyen una visión parcializada de la sociedad debido a la perspectiva visual e ideológica impuesta por el fotógrafo. El lector no tiene opción, ya que “en la foto vemos el mundo desde el ángulo de visión parcial de la cámara, desde la posición que tenía en el momento en que se apretó el obturador” (Burke, 2011: 152). Así pues, las imágenes están transversalizadas por intencionalidades, pensamientos, emociones y miradas. Por consiguiente, las fotografías no son reflejos de la realidad sino el producto de una manipulación, de una voluntad humana.

El punto de vista está determinado por la mirada del fotógrafo a través del objetivo, pero esa mirada también tiene implicaciones en el comportamiento del modelo que, en el momento de sentirse observado, cambia:

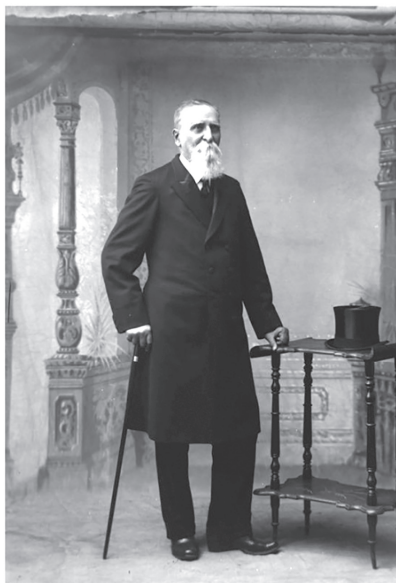
Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (Barthes, 1989: 37).

Delante de una mirada se adopta una actitud más digna, sobria, que responde a las convenciones culturales preestablecidas, y se reduce el riesgo de la torpeza ante la fotografía (Bourdieu y Bourdieu, 2010). Por su parte, Sontag menciona el temor de las personas a ser fotografiadas, pues “temen la reprobación de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca” (2006: 126). Por tales razones, se podría decir que las imágenes se convierten en testimonio de las imágenes mentales de la sociedad de la época, y aunque posiblemente idealizadas o metafóricas, también son un testimonio de las representaciones de la vejez.

Acto fotográfico: vejez cosmopolita y campesina

A continuación analizo algunas de las fotografías de personas viejas tomadas por Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez y Pastor Restrepo, en las que se observa, en la mayoría de los casos, cómo los fotógrafos compusieron sus escenas en estudio, lo que indica de entrada una intencionalidad. Es decir, las actitudes, las posturas, el vestuario, la ambientación y el decorado, entre otros aspectos compositivos, no fueron elegidos por capricho; todo fue debidamente pensado y orientado hacia un interés específico, lo que pone de manifiesto las convenciones y los modos de representación de este momento de la vida.

Imagen 1. Gonzalo Upegui



Fotografía de Melitón Rodríguez (1911)

Imagen 2. Carlos Coroliano Amador



Fotografía de Benjamín de la Calle (1914)

Imagen 3. Juan J. M. Berrío



Fotografía de Pastor Restrepo (1872)

En las imágenes 1, 2 y 3 se puede apreciar cómo cada uno de los fotógrafos representa a tres grandes celebridades antioqueñas, ya fuera por su estatus social o por sus aportes al desarrollo de la región. A simple vista, los retratados no parecen personajes colombianos: los tres modelos lucen elegantes trajes negros, sombrero de copa (dos de ellos), accesorios como anillos y leontina, además del bastón estilizado.

Este accesorio es de importancia, pues proyecta un rango social superior: la seguridad, dignidad y autoridad propias de la vejez de otrora, ya que, históricamente, el bastón ha sido utilizado para representar un estatus superior en diversas culturas y se ha relacionado así con roles sociales como los de las autoridades monárquicas, eclesiales, civiles, militares o indígenas. Respecto a la ambientación, tampoco existe ningún referente que ubique al observador en el contexto antioqueño o colombiano, pues los muebles son de estilo, bien trabajados, pulidos; y los telones de fondo hacen referencia a jardines bucólicos franceses o elegantes interiores ingleses con columnas talladas.

Imagen 4. Adelina de Mesa



Fotografía de Melitón Rodríguez (1897)

Imagen 5. Paula de Upegui



Fotografía de Melitón Rodríguez (1914)

En el caso de las mujeres de las imágenes 4 y 5, resaltan dos aspectos: el vestido y los muebles. En relación con el vestido de principios del siglo XIX, el historiador francés Philippe Ariès menciona que:

Las mujeres eran como personas sin edad: no se podía saber quiénes de esas viejas damas eran las más jóvenes o las de mayor edad [...] porque todas iban vestidas del mismo modo... las señoras se vestían de negro [...] Lucían joyas especiales, concretamente de azabache, y llevaban estos vestidos hasta que se morían (2000: 55).

Lo que plantea Ariès sobre el vestido en la Europa de la época no dista mucho de lo representado en las fotografías de las mujeres antioqueñas, con sus vestidos eduardianos, muy especiales, con algo de pedrería, adornos o transparencias, que dejaban claro su estatus social. Para la época, el vestido marcaba las diferentes ocasiones: el de casa (para hacer los oficios domésticos, con unos delantales especiales), el de calle (para hacer compras, mercado o visitas informales) y el de domingo (utilizado para asistir a las fiestas u oficios religiosos).

Con respecto a los muebles, ambas mujeres están sentadas en sillas con apariencia de trono, decoradas con borlas (en la imagen 4), que les confiere un aire de distinción, de matriarcas; lo que se resalta con un telón de fondo que, en la imagen 4, emula las columnas clásicas que representan las glorias de la antigua Roma.

Con frecuencia se tiende a pensar que el retrato es una representación fiel de la realidad; sin embargo, Burke nos recuerda que el retrato es un género pictórico, es una forma simbólica, y está caracterizado por cierto tipo de convenciones determinadas por un momento histórico y que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. “Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos son un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico” (2011: 30).

Por tal razón, sería un equívoco tratar estas fotografías como un testimonio histórico de la cotidianidad de la cultura antioqueña, puesto que, en la mayoría de las ocasiones, los accesorios y la decoración hacían parte de la ambientación del estudio fotográfico y su fin era reforzar las autorrepresentaciones de riqueza y estatus social. Si a esto le sumamos las actitudes y posturas más elegantes de lo habitual, asumidas por parte de los modelos para reflejar tal condición, podemos afirmar que “las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico” (Burke, 2011: 28), pues los fotógrafos son mediadores para que sus clientes obtengan una “inmunidad transitoria de la realidad” (2011: 32-33) que trascienda de la vida corriente, con su aplastante realidad social, a una representación ilusoria de la misma, así sea temporal.

Imagen 6. Epifanio Mejía



Fotografía de Melitón Rodríguez (1895)

Imagen 7. Epifanio Mejía



Fotografía de Benjamín de la Calle (1913)

Epifanio Mejía, poeta antioqueño y creador en 1868 de “El canto del antioqueño” –que se convertiría posteriormente en el himno antioqueño–, fue recluido cuando tenía 30 años en el Manicomio Departamental de Medellín, donde permaneció interno durante más de 40 años, hasta el momento de su muerte. En la imagen 6 vemos cómo lo retrata Melitón Rodríguez a sus 57 años (luego de estar interno 27), de manera realista, con un vestuario informal, de mocasines, medias blancas y un fondo descuidado al lado de una puerta. Con un tabaco en su mano derecha, sujetando en la izquierda una caricatura de bastón y un envoltorio de múltiples nudos, como si sirviera de metáfora a sus pensamientos enmarañados por la demencia.

Benjamín de la Calle, por su parte, lo retrata a sus 75 años (imagen 7), pocos días antes de su muerte en el Manicomio Departamental. En esta imagen se evidencia el montaje escenográfico, orientado a idealizarlo por medio de la fotografía: su vestimenta diaria es reemplazada por un elegante traje negro y zapatillas, se crea un improvisado espacio en el patio con plantas del lugar, una mesa cubierta por un mantel, con un tintero y varios libros; el poeta posa con un estilógrafo en su mano, con cuaderno abierto y, en actitud de escribano, parece dar fe de su rica creación literaria de otrora.

Nótese cómo un mismo escenario puede ser transformado y manipulado según los intereses particulares del fotógrafo. En la imagen 7, aunque se respeta la convención fotográfica de presentar al modelo de una forma favorable, esta no deja de ser engañosa pues distorsiona la realidad, en el caso del poeta, acerca de su condición de desequilibrio mental. Es este un buen ejemplo de cómo “las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones antiguas son un testimonio de ciertos puntos de vista o ‘miradas’ del pasado” (Burke, 2011: 38).

En las imágenes 8 y 9 se evidencia una información más académica; ya no se trata solamente del poder monetario y financiero, sino también del intelectual. El libro, al igual que el bastón, posee una connotada carga semiótica al representar el conocimiento y la sabiduría de la humanidad.

La imagen 8 es un retrato de Melitón Rodríguez a Francisco Antonio (Pachito) Uribe (1845-1937), médico fundador y presidente de la Academia de Medicina de Medellín, diputado de la Asamblea de Antioquia y profesor. La imagen 9 corresponde a un retrato de Benjamín de la Calle a Marco Fidel Suárez (1855-1927), presidente colombiano y escritor. Ambas fotografías están ambientadas con sillas de estilo y finos escritorios en los que se pueden observar varios libros; y mientras Pachito Uribe tiene un texto en sus manos, como en actitud reflexiva, Marco Fidel Suárez sostiene una pluma en su mano

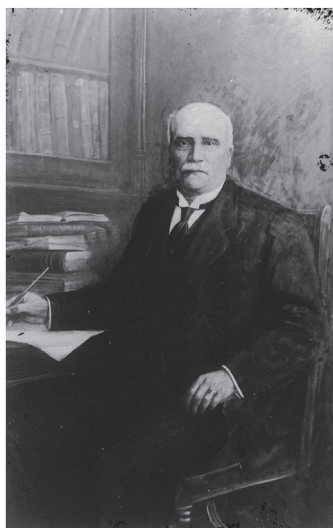
derecha, aludiendo a sus habilidades intelectuales y literarias. Aunque en su representación los personajes están orientados a la lectura o la escritura, ambos dan cuenta de sus cargos y aportes a la sociedad antioqueña.

Imagen 8. Pachito Uribe



Fotografía de Melitón Rodríguez (1918)

Imagen 9. Marco Fidel Suárez



Fotografía de Benjamín de la Calle (1918)

En contraste con las imágenes de Uribe y Suárez, el libro tiene una significación diferente cuando es portado por mujeres. Sin decorados de fondo o señales que puedan dar información adicional sobre las retratadas, más allá de que debieron ser esposas de personajes prestantes de la región, en las imágenes 10 y 11 el libro es reemplazado por una pequeña cartera de cuero o, en caso de sostener un libro, este es un breviario o misal, como en la imagen 12, para reforzar la idea de lo espiritual.

Esto pone en evidencia una clara exclusión de las mujeres frente a la generación del conocimiento o el acceso al mismo, rezagándolas a las actividades religiosas, idea reforzada con sus accesorios: mantilla o chalina, prendas obligadas para asistir a los oficios religiosos (imágenes 11 y 12).

Imagen 10. Casimira Gallego



Fotografía de Melitón Rodríguez (1921)

Imagen 11. Mercedes Saldarriaga



Fotografía de Melitón Rodríguez (1926)

Imagen 12. Pastora Saldarriaga



Fotografía de Melitón Rodríguez (1911)

Ahora bien, al revisar los archivos fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín es más común encontrar fotografías de personajes con un aire cosmopolita que retratos de personas de extracción humilde o campesina. Lo anterior se explica mejor con los argumentos de Bourdieu quien manifiesta que el papel minúsculo de la fotografía y la práctica fotográfica en el medio campesino obedecía a las distancias entre la ciudad y el campo, con el consiguiente desconocimiento de las novedades ciudadanas, pero también a una elección voluntaria de ignorar estas, debido a “los valores propios de la sociedad campesina” (2010: 51).

Según estos valores, se consideraba a la fotografía como un lujo, pues el dinero destinado a ella bien podía ser invertido en otras cosas, como el ahorro para la compra de tierras o la modernización de las herramientas de trabajo en el campo; es decir, gastar en una fotografía era un despilfarro. No obstante, como lo explican Bourdieu y Bourdieu, pasado el tiempo, tomó fuerza en el campesino la idea de la fotografía como forma de “jugar al ciudadano, de enseñorearse” (2010: 58), aunque eso significara prestarse a las fantasías y caprichos del fotógrafo.

Otro argumento complementario acerca de la aparición del campesino, pero también de las personas viejas en la fotografía, lo da Rancière (2011), quien expone cómo a partir del siglo XIX la estética y la fotografía destacaron lo anónimo, tanto en las multitudes como en los individuos. Recobraron así valor las historias cotidianas que daban cuenta de hechos en apariencia banales, haciéndolos visibles, protagonistas, en contraste con aquellas historias contadas solo por los reyes o los generales.

Del mismo modo, poco a poco la fotografía abrió un espacio para el campesino antioqueño. En la imagen 13 se puede observar una pareja de personas viejas, de tez negra, con los pies desnudos, que rompen con el esquema de las fotografías anteriores de personas blancas o mestizas. Sus ropas desgastadas evidencian una combinación de colores, a diferencia de las fotografías iniciales en las que los modelos aparecen retratados únicamente con vestimentas negras como símbolo de clase y distinción.

Imagen 13. Ancianos



Fotografía de Melitón Rodríguez (1900)

La campesina lleva una falda con boleros y la sobria mantilla utilizada por las mujeres distinguidas de la época es reemplazada en la fotografía por un turbante blanco, que era usado para cargar el canasto del mercado o portar el

agua, como una herencia de la época de la esclavitud. El campesino sostiene un bastón, aunque no de la misma calidad de los que llevan los distinguidos hombres de ciudad. En general, sus poses y gestos son descuidados, y la alfombra de tapiz y el telón de fondo son simples, sin diseños ni imágenes que remitan a algún lugar en particular. Este último aspecto, sumado al escueto título de “Ancianos”, a diferencia de las fotografías anteriores en las que los modelos aparecen con su nombre, remiten a cierto anonimato, lo que resalta el interés del fotógrafo en dejar clara la diferencia de clase social de los protagonistas de esta foto.

No estaba tan errado Peter Burke sobre la relación de la fotografía con los campesinos, al indicar que “aparecerían en las imágenes occidentales representados de manera grotesca, diferenciándose así con toda claridad de las personas de estatus superior que las contemplaran” (2011: 173). Para el autor, una de las intenciones de este *performance* fotográfico era hacer patente la distancia cultural entre la ciudad y el campo. Sin embargo, después de la primera década del siglo XIX, esta idea fue transformada, y el campesino fue ennoblecido mediante una perspectiva etnográfica que resaltaba sus trajes y costumbres.

Imagen 14. Lucas Sánchez O. y señora



Fotografía de Benjamín de la Calle (1926)

Imagen 15. Nepomuceno Bedoya M.



Fotografía de Benjamín de la Calle (1913)

Un ejemplo de esta perspectiva etnográfica en la fotografía a los viejos campesinos de Antioquia se aprecia en las imágenes 14 y 15. En la imagen 14, la mujer lleva blusa blanca de zaraza, pañolón de flecos, anillos y aretes. Los hombres de ambas fotografías lucen camisas de lino, ruana y sombrero de paja; además, sus pies se muestran desnudos, aunque disimulados por la decoración que el fotógrafo pone adrede. Esto habla de una perspectiva etnográfica puesto que el fotógrafo se permite la presentación de objetos que dan cuenta de la cultura paisa, como el carriel, la ruana, el sombrero de paja o la silla rústica hecha de madera local, en la imagen 15. El bastón pierde su protagonismo, no aparece como parte de la composición. Pese a ello, persisten escenografías foráneas como los telones de fondo que remiten a ambientes franceses/ingleses o la silla vienesa con esterilla (imagen 14), típica de los cafés de París.

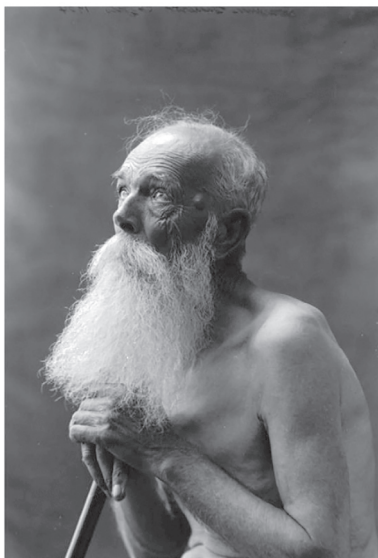
De acuerdo con los planteamientos de Sontag (2006), la fotografía tiene una doble función: embellecer el mundo o, por el contrario, arrancarle su máscara de quimera. En las imágenes de personas destacadas existía una pretensión de cuidar los detalles, acudir a cierto tipo de afectaciones para lograr la mejor pose y “proteger de alguna manera al modelo de la mirada demasiado reveladora de la cámara” (2006: 150).

Ahora bien, ante la incapacidad de las personas viejas campesinas de protestar frente a las agresiones de la cámara, los fotógrafos encontraron una oportunidad para retratar rostros reales, con los que la vejez, en este caso, podía ser representada tal y como era, con sus pérdidas y ganancias.

Inmortalización y muerte

Entre los trabajos de Melitón Rodríguez llama la atención la fotografía de un viejo con su torso desnudo (imagen 16), y cuyo rostro está iluminado por una luz superior. La imagen bien puede remitir al óleo *Daniel en el foso de los leones*, del pintor británico Briton Rivière (1892). El único objeto que acompaña la fotografía es el bastón, que pierde toda connotación de estatus económico o social para resignificarse como soporte de una vida cargada de la experiencia y, a veces, la espiritualidad que da la vejez. La mirada cobra gran dramatismo, como contemplando la “última llamada a la libertad [pues] la vejez es el momento de realizar la historia de la libertad humana, un proceso en el que se inserta la inevitable decisión entre negación o aceptación” (Auer, 1997: 245-246). Sea de una manera u otra, la muerte llega a culminar algo que nos parece inmarcesible, la vida misma.

Imagen 16. Joaquín Calderón



Fotografía de Melitón Rodríguez (1905)

Esta imagen idealizada, con una obvia referencia a lo religioso, sirve como una estrategia de purificación de la abyección (Kristeva, 1989) que puede significar para muchos la desnudez y fragilidad de la vejez. Para el historiador Georges Minois (1987), la vejez posee un doble sentido, que oscila entre lo sagrado y lo mágico. Sagrado, pues pareciera que llegar a una avanzada edad solo pudiera conseguirse por intervención divina. Mágico, ya que la vejez bordea lo sobrenatural, al estar desligada del mundo de las pasiones; su aspecto, incluso, no parece verdaderamente humano. Por estas dos características, el autor reconoce en la vejez una cierta familiaridad con los dioses y los demonios.

Representar la muerte en la fotografía puede resultar abyecto; sin embargo, Jean-Luc Nancy (2006) sostiene que la violencia de la imagen consiste en exhibir, en mostrar. Para este autor, incluso las buenas imágenes son crueles, pues implican ruptura y violencia, son autónomas y no dependientes de una narrativa; y no están subordinadas a la historia que se quiera contar.

Imagen 17. Mercedes Hoyos de U.



Fotografía de Benjamín de la Calle (1906)

La imagen 17 nos muestra una mujer, en apariencia dormida, en una fotografía sin grandes detalles ni acabados, como si la muerte no necesitara mayores explicaciones. Solamente se evidencia un dramático y artificial color en los labios de la muerta, maquillaje que no se percibe en ninguno de los retratos anteriores, pues al igual que en la antigua Roma, el maquillaje era para las personas de menor rango. Sin embargo, para el fotógrafo el maquillaje se justifica en esta ocasión, pues pretende arrebatarse a la muerte su palidez característica,

a la vez que el fotógrafo se pone a la misma altura de la modelo, para transmitir dos mensajes: la fotografía inmortaliza y la muerte es insoslayable.

Con respecto al primer planteamiento (la fotografía inmortaliza), Belting (2007) sostiene que la fotografía está al servicio de la representación de los difuntos:

Al tratar la imagen como ser viviente, se actuaba por miedo a la muerte, afirmando la continuidad de la familia, a la que pertenecían siempre los espíritus de los muertos. Las imágenes de los antepasados, una especie de memoria preestablecida, despojaban a la muerte de la destrucción de la temporalidad (2007: 184).

Es por medio de la fotografía como el difunto se muestra superior a la persona viva. Un aspecto de esta inmortalización es el almacenamiento de información a modo de recuerdos, como anhelando salvar la historia, en una contraofensiva a la muerte, que irremediablemente empuja al olvido, a la aniquilación de la memoria. Quizá es por esta causa que la fotografía como archivo surge precisamente de la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia. Merced a la interrogación de los recuerdos se pretende recrear la memoria y, más aún, recuperarla por vía de la imagen (Guasch, 2005). De igual manera, Kracauer (2008) plantea que con las fotografías se quisiera desterrar, mediante su acumulación, el recuerdo de la muerte que está presente en cada una de las imágenes de la memoria. La fotografía tiene la “capacidad de dar una renovada existencia a lo muerto, y asegurarle una trascendencia que desafía cualquier tendencia al olvido” (Penhos, 2013: 34).

En cuanto al segundo planteamiento (la muerte como asunto insoslayable), esta realidad ni siquiera escapa a la fotografía misma. Las fotos “sugieren que lo real está muerto, y a la vez anuncian que va a morir” (Barthes, 1989: 43). La fotografía, al igual que el ser humano, tiene su propio proceso de envejecimiento, que culmina con la muerte, pues la fotografía “no [...] es menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece” (1989: 144). De no ser por la tecnología y los cuidados especializados provistos a las imágenes presentadas en este artículo gracias al Archivo de Patrimonio Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto, ya estas hubiesen sido presa de su proceso de envejecimiento.

Conclusiones

Luego de este recorrido fotográfico podemos concluir que existen diversas convenciones con las que se retrata la vejez: la imagen transgresora, auténtica y desprevenida es inexistente; el retrato obedece más a la voluntad e intencionalidad del fotógrafo de presentar una imagen favorable del modelo, fijando los parámetros de belleza e inmortalizándolos.

La primera convención está relacionada con la postura: mantenerse derecho sin demostrar ninguna gravedad física, sobre todo en las clases altas, es fundamental para reflejar dignidad y obtener la imagen más adecuada. La segunda convención tiene que ver con el vestido: su monocromía (negro) resalta el estatus, el glamur y exclusividad en las clases sociales altas; sin embargo, homogeniza la figura humana y no permite una diferenciación clara de la edad del modelo. Por el contrario, la policromía está reservada para las clases campesinas o personas sin poder social o económico.

La tercera convención se asocia con la producción escenográfica: un acto performativo se genera por medio de las escenas, las actitudes, la ambientación y el decorado finamente seleccionados para representar la vejez como honorífica; entre más alta es la clase social, más necesidad existe de no hacer visible la condición de la edad. En relación con este tercer aspecto, el bastón deja de ser referente de discapacidad o fragilidad, para posicionarse como un elemento de estatus y clase social.

Finalmente, el rastreo fotográfico permite evidenciar, en algunas imágenes, la representación de la vejez en su condición natural ya sea por medio del cuerpo desnudo o de la muerte: en este caso, no para dar por concluida la existencia humana, sino para exaltar el inicio de la eternidad gracias a la imagen póstuma que ofrece la fotografía.

Referencias

- Ariès, Philippe. “¿Una historia de la vejez?”. *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de La Cultura* 44 (2000).
- Auer, Alfons. *Envejecer bien: Un estímulo ético-teológico*. Barcelona: Herder, 1997.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz, 2007.
- Bourdieu, Pierre y Marie-Claire Bourdieu. “El campesino y la fotografía”. *El sentido social del gusto*. Pierre Bourdieu. México: Siglo XXI, 2010.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Serieve, 2009.
- Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista internacional d’Art* 5 (2005).
- Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la pervisión*. México: Siglo XXI, 1989.
- Londoño Vélez, Santiago. *Testigo ocular: La fotografía en Antioquia, 1848- 1950*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.
- Minois, Georges. *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1987.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”. *Memoria y Sociedad* 17.35 (2013).
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Argentina: Capital Intelectual, 2011.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

El proyecto educativo de Soledad Acosta de Samper dirigido a las mujeres en la revista *La Mujer, lecturas para las familias* (1878-1881)*

Carolina Céspedes Quiroz**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch9>



Introducción

Los estudios que se han hecho sobre Soledad Acosta de Samper han proporcionado luces para reconocer su labor como letrada en el país. Particularmente se le ha estudiado de manera más vasta en su faceta de novelista y se le reconoce el papel que tuvo en la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX en la literatura colombiana. Este ensayo busca contribuir al estudio que se ha realizado sobre esta autora, esta vez focalizando el análisis en sus textos fácticos, esto es, en sus artículos acerca de la instrucción pública de la mujer y su papel en la sociedad y el énfasis educativo que Acosta de Samper le dio a la Historia. Aun así, se reconoce que en los textos posteriores¹ a la publicación

* Este ensayo presenta algunos acápites del trabajo de grado realizado en la maestría en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT bajo la dirección de Patricia Cardona Zuluaga, doctora en Historia y profesora del Departamento de Humanidades de la misma Universidad, en el año 2018. Una primera versión del texto fue publicada en el volumen 9, número 2, julio-diciembre, de la revista *Cambios y Permanencias* de la Universidad Industrial de Santander (2018: 171-216).

** Socióloga de la Universidad de Antioquia y magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: ccesped3@eafit.edu.co.

¹ *La mujer en la sociedad moderna* (1895) es un libro dedicado al rol de la mujer en la sociedad, y muestra las convicciones, los intereses y los modos de pensar de Acosta de Samper acerca del papel que debía desempeñar la mujer en el país.

de *La Mujer* existe una amplia información que se puede rescatar de la autora sin caer en el anacronismo de situarla como feminista, machista o dicotómica.

Hemos optado por conservar la ortografía original de la época en la transcripción de los textos citados, a fin de tener una aproximación lo más cercana posible a los textos originales. A su vez, es importante señalar que las menciones a Soledad Acosta de Samper las hacemos con base en su nombre de pila, pero también en su manera de presentarse ante los lectores de la revista con el distintivo de *La Directora*, y las iniciales de su nombre, S. A. DE S.; de este modo, vemos una autora que se alejó poco a poco de los seudónimos utilizados anteriormente² en otras revistas, de los que conservaría algunos para los cuentos que reeditó en la revista (“Aldebarán” y “Olga”).

De la directora y redactora de la revista *La Mujer* se puede rastrear una amplia biografía;³ para efectos del presente artículo, es de rescatar que nació en Bogotá el 5 de mayo de 1833, hija del matrimonio del militar, historiador, diplomático y prócer de Colombia, el general Joaquín Acosta y de Carolina Kemble, escocesa, hija de un propietario de una reconocida empresa de fundiciones de cañones en Terry Town y vinculada como su familia a una estricta adhesión al protestantismo cristiano, convicción que no heredó Soledad Acosta, aunque pasó parte de su infancia en la disciplina de dicha religión con su abuela en Halifax, Nueva Escocia.

Su recorrido en la esfera literaria la llevó a incursionar en diferentes revistas y periódicos, como el caso de la *Biblioteca para señoritas*, la primera revista dedicada al “bello sexo”, o el periódico *El Comercio*, que dirigió en compañía de su esposo José María Samper en Lima, Perú; y también hizo parte del círculo cultural más importante de su época, *El Mosaico*, por mencionar solo algunos ejemplos.

Para la época de publicación de la revista, es importante resaltar el ahínco y la fortaleza que la llevaron a explorar, proponer e ingresar en un ámbito hasta ese entonces desconocido en el país: la dirección de una revista por una mujer. *La Mujer. Lecturas para las familias* fue una publicación en la que, en sus 1447 páginas, se encuentra una muestra formidable de Soledad Acosta en cuanto

² En su participación en periódicos anteriores a la publicación de la revista *La Mujer*, como *El comercio*, *El Mosaico* y *Biblioteca de señoritas*, la autora firmaba sus textos con los seudónimos de “Aldebarán”, “Bertilda”, “Andina”, “Olga” y “Renato”.

³ Dentro del vasto trabajo biográfico y bibliográfico sobre esta autora sobresale un libro cuyo contenido abarca de manera detallada y holística su obra, a saber: la compilación de Carolina Álzate y Montserrat Ordoñez (2005), publicada con el título *Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación en el siglo XIX*.

ensayista, novelista, consejera, crítica, periodista e historiadora, y aunque termina el 15 de mayo de 1881 con la entrega n.º 60, fue un proyecto que alentó a Acosta de Samper a dirigir cuatro revistas más.⁴

Acerca de la especificación y análisis del presente trabajo

Nuestro estudio es de carácter histórico y hermenéutico, teniendo como referencia una fuente documental que permite analizar, cultural y sociológicamente, las condiciones de la educación femenina en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX. Para efectos del análisis y la especificación partimos de una distinción de los artículos de la revista *La Mujer*, ubicándolos en dos grandes grupos de géneros escriturales. El primero (ver tabla 1) lo conforman los textos poéticos y narrativos (21 novelas históricas y costumbristas, 16 cuentos, 88 poesías y 5 cuadros de costumbres).

En el segundo grupo (ver tabla 2) se ubican aquellos escritos periodísticos, históricos, traducciones, documentos pedagógicos y las reflexiones de la autora orientadas a enseñar, dirigir e instruir a la mujer colombiana de la época. Es precisamente alrededor de los textos de esta índole en los que se centra nuestra investigación.

Tabla 1. Género narrativo y lírico en la revista *La Mujer*

Año	Tomo	Secciones	N.º de publicaciones
1878 a 1879	I	Novelas históricas	6
		Novelas de costumbres	2
		Poesías	28
1879	II	Novelas históricas	2
		Novelas de costumbres	2
		Cuadros de costumbres	5
		Cuentos	4
		Poesías	17
1879 a 1880	III	Cuentos	8
		Novelas históricas	4
		Poesías	17

⁴ Entre 1884 y 1885 dirigió la revista *La Familia*. De 1889 a 1890, *El Domingo de la Familia Cristiana*. De 1898 a 1899 *El Domingo* y, finalmente, *Lecturas para el Hogar*, publicada entre 1905 y 1906.

Año	Tomo	Secciones	N.º de publicaciones
1880	IV	Novelas históricas	3
		Novelas de costumbres	4
		Poesías	15
1880 a 1881	V	Novelas históricas	1
		Novelas de costumbres	4
		Poesías	11

Fuente: Elaboración propia a partir de *La Mujer, lecturas para las familias. Revista quincenal redactada exclusivamente por señoras y señoritas bajo la dirección de la señora Soledad Acosta de Samper (1878-1881)*, Bogotá, tomo I, impreso por Eustacio A. Escovar, tomos II-IV, Imprenta de Silvestre y Compañía.

Tabla 2. Artículos analizados en la investigación

Sección	Artículos	Entregas	Tomos
Historia	“Estudios históricos de la mujer en la civilización”	N.º 1 al 12 N.º 13 al 24 N.º 25 al 36 N.º 37 al 48 N.º 49 al 60	I-V
Revistas	“Revista de Europa”	N.º 1 al 11 N.º 13 al 24 (sin entrega en el N.º 17) N.º 25 al 36 (sin entrega en el N.º 31) N.º 37 al 47 (sin entrega en el N.º 39, 42 y 48) N.º 49 al 60 (sin entrega en el N.º 56)	I-V
Biografías	“Galería de mujeres virtuosas y notables”	N.º 2, 4, 7, 8, 10 N.º 13, 15, 19, 21, 23, 24 N.º 26	I-III
Ciencias	Elementos de higiene general (traducción del francés)	N.º 12 N.º 15, 17 y 20	I-II
Artículos varios	“Consejos a las señoritas a su entrada en el mundo”	N.º 7	I
	“La instrucción en la mujer de Sociedad”	N.º 16 y 17	II
	<i>La educación de las hijas del pueblo</i> (traducción del francés)	N.º 25, 26, 27	III
	“La mujer en la política”	N.º 59-60	V

Sección	Artículos	Entregas	Tomos
Moral	<i>Lo que piensa una mujer de las mujeres</i> (traducción del inglés)	N.º 1, 3, 6, 9 y 11	I
Consejos a las señoritas	“Algunos consejos a las señoritas”	N.º 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48	IV

Fuente: Elaboración propia a partir de *La Mujer, lecturas para las familias. Revista quincenal redactada exclusivamente por señoras y señoritas bajo la dirección de la señora Soledad Acosta de Samper (1878-1881)*, Bogotá, tomo I, impreso por Eustacio A. Escovar, tomos II-IV, Imprenta de Silvestre y Compañía.

A continuación hacemos una aproximación a las reflexiones de Soledad Acosta de Samper en su revista a partir de los siguientes acápites: historia, instrucción intelectual y diferencial para las mujeres, moral y religiosidad, hilos conductores con los que la directora de la revista introdujo lo que en nuestro trabajo investigativo constituye el mayor aporte de *La Mujer*: el de convertirse en un proyecto educativo que buscaba incidir en las condiciones de la mujer decimonónica en Colombia.

El papel de la Historia en el proyecto educativo de Soledad Acosta de Samper

Una de las consideraciones del presente escrito se enmarca en el papel fundamental que Soledad Acosta de Samper le dio a la Historia como rama del conocimiento, disciplina que, según la directora de la revista, les daría a las mujeres una entrada a la educación intelectual, asumiendo que, por medio del conocimiento de las mujeres de las pasadas generaciones, la mujer contemporánea podía tener una injerencia o influencia en su hogar y posteriormente en la vida pública:

Esta es la verdad; sin la ciencia histórica, es decir, sin el conocimiento de lo que hicieron las pasadas generaciones, la mujer no podrá jamás ejercer una influencia provechosa y legítima sobre la sociedad que la rodea. Dios le ha dado una gran misión: la de inspirar y conservar en el corazón humano el sentimiento de la virtud y de la más delicada moral (Acosta de Samper, 1878a: 2).

Soledad Acosta de Samper hizo una contribución novedosa para la época, ya que si bien algunos escenarios como el de la literatura, la poesía, el teatro y

la novela empezaban a tener paulatinamente una participación de las mujeres, su preocupación en esta publicación se concentraría más en temas de índole político en la medida en que era con el conocimiento de lo ocurrido en las pasadas generaciones que la mujer colombiana podía tomar parte activa de lo que fue el deseo colectivo del país para la época: la modernidad y el progreso.

El papel fundamental de la historia en el proyecto educativo de Soledad Acosta se puede evidenciar en la sección de Historia, publicada en las sesenta entregas que componen los cinco tomos de la revista. Esta sección con la que abría la revista en las primeras páginas de cada entrega llevaba el título de “Estudios históricos de la mujer en la civilización”, y sus artículos abarcaban entre tres y cuatro páginas de las veinte o veinticuatro que comprendía cada entrega. En dichos artículos, la directora buscaba mostrar la influencia de la mujer a lo largo de la historia de la humanidad:

En todas las historias que hasta ahora se han escrito, sólo vemos la historia de la parte *masculina* de la humanidad, y en ellas se pasa por alto casi siempre la parte á veces importantísima que ha tenido la mujer, directa ó indirectamente, en el progreso ó la ruina de las sociedades (Acosta de Samper, 1878a: 3).

El texto empieza su narración histórica desde la Antigüedad, pasando por la mujer en la Edad Media y, por último, la relación de la construcción de algunos monasterios católicos por las mujeres; es decir, la práctica de la beneficencia que defenderá en todos sus artículos.

Otra de las secciones en las que claramente se evidencia el papel de la Historia en el proyecto educativo de Soledad Acosta de Samper fue la *Galería de mujeres virtuosas y notables*,⁵ publicada en la sección de “Biografías”, que apareció en los tomos I, II y III de la revista. La *Galería* se divide en tres partes: mujeres de la Revolución francesa, mujeres de “sociedad” y mujeres bienhechoras de la sociedad.

La investigación para esta sección fue considerable. En ella, la directora desarrolló un tipo de perfil femenino que pensaba era incuestionable, a saber: la mujer doméstica, abnegada y católica. En palabras de Soledad Acosta, la *Galería* quería resaltar a:

⁵ Las biografías de esta sección corresponden a la princesa Isabel de Francia, la Marquesa de Lescure, Adrienne de la Fayette, la señora Montagu, Rosa Ferrucci, Eugenie de Guerin, Madame Swetchine, Sor Rosalía Rendu, Elizabeth Ann Seton, Magdalena Sofía Barat, Filipina Duchesne y la Marquesa de Barolo.

[...] mujeres contemporáneas enteramente virtuosas, cuyo ejemplo sea digno de seguirse en toda circunstancia de la vida [...].

En la serie de retratos femeninos [...] no hemos admitido sino á mujeres cristianas de todas las naciones, cuyas virtudes sean tan claras como la luz del sol, y cuya reputación no haya sido manchada con el más leve soplo de maledicencia (1878b: 34).

En contraste con los “Estudios históricos de la mujer en la civilización”, en la *Galería* la directora deseaba evidenciar la “influencia positiva” que podía ejercer una mujer cristiana; de este modo, y tal como lo planteó en sus demás textos de no ficción publicados en la revista, Soledad Acosta de Samper buscaba alentar a sus lectoras a llevar una vida semejante a las caracterizadas en la sección. Así, en dichas obras biográficas comentaba las cualidades y las garantías de felicidad en la vida de estas mujeres al inscribirse en la fe católica y en la caridad y, por ende, ponderó un marco tradicional educativo que difería del impartido en su época por el gobierno liberal radical.

¿Educación diferencial o instrucción pública? La transición entre el conocimiento y el deber ser de la mujer

Aunque los textos que se mencionan en este apartado podrían ser los que más refuerzan el estereotipo de mujer tradicional que se pensaba debía investir a la mujer colombiana, es importante hacer notar una cuestión que resulta singular en la propuesta educativa de Soledad Acosta de Samper: si bien no desecha su postura con respecto al ámbito “naturalizado” para la mujer –el hogar–, la directora de la revista no compartió o al menos no señaló expresamente en sus textos que la mujer no podía acceder a cierto tipo de literatura debido a la supuesta “incapacidad” de entendimiento o a una postura diferenciadora frente a su cónyuge.

Un caso que ilustra ese tipo de pensamiento, no solo en los hombres letrados de la época, sino también en algunas mujeres que al igual que Soledad Acosta de Samper participaron en el periodismo de la mitad del siglo XIX, fue el caso de Silveria Espinosa de Rendón⁶ (1815-1886), quien pensaba que los

⁶ Silveria Espinosa de los Monteros y Dávila, conocida como Silveria Espinosa de Rendón, fue una poetisa y periodista importante del siglo XIX colombiano. Sus obras no son tan extensas como las de Soledad Acosta de Samper, pero sin lugar a duda, contribuyó sobre todo en la poesía colombiana a tener un nombre en la esfera internacional, de hecho, fue la primera mujer colombiana en ser publicada en Europa.

libros podían fomentar malos hábitos al alejar a las mujeres de sus dedicaciones domésticas, morales, espirituales y religiosas. La autora anotaba en su libro *Consejos a Angélica: Obra dedicada a las niñas cristianas* que “los malos espíritus se pueden esconder tanto en conversaciones como en libros y periódicos” (Espinosa, 1887: 47).

En Acosta de Samper también es evidente la postura de rechazar una educación femenina plenamente intelectual. Por ejemplo, en su artículo “Consejos a las señoritas en su entrada en el mundo” hace un llamado a la vida práctica; sin embargo, su postura es menos rígida, y tal como lo hemos expuesto, su ideal tanto en las clases pobres como en las acomodadas es el de una mujer culta gracias a las lecturas morales e históricas.

Soledad Acosta de Samper expresaba al respecto que: “la fuerza moral en la mujer se desarrolla con la educación y la instrucción, es decir, con el acopio de conocimientos útiles” (Acosta de Samper, 1878a: 4). Para ella, a diferencia de la autora Silveria Espinosa y algunos escritores masculinos, especialmente en publicaciones religiosas, no se debía considerar una prohibición de todas las lecturas. Su declaración acerca del rol que desempeña la mujer en la sociedad la llevaba a tener una fuerte convicción relacionada con el ejercicio racional de la mujer y no con uno meramente práctico.⁷

En sus artículos de la serie “Consejos a las señoritas en su entrada al mundo” señalaba que “no se debe permitir que las niñas se dediquen exclusivamente al estudio, aunque sean inclinadas a ello: la mujer es un ser doméstico y es su deber trabajar en obras manuales propias de su sexo” (Acosta de Samper, 1878c: 152). Sin embargo, matiza esta afirmación en sus artículos de “La Instrucción en la mujer de sociedad” como, por ejemplo, cuando cita el libro *Mujeres sabias y mujeres estudiosas* del obispo francés Félix Dupanloup,⁸ quien expresa que:

Para habitar a la mujer al trabajo, se necesitaría persuadirla de que su educación no acaba a los 18 años, y que su primer vestido de baile, como el diploma de bachiller de los jóvenes, no tiene la virtud de dar conocimiento perfecto de las ciencias (citado en Acosta de Samper, 1879b: 114).

⁷ Siguiendo al escritor francés Louis-Aimé Martin, la autora, en la introducción de su libro *La mujer en la sociedad moderna*, inicia su texto con las siguientes palabras reveladoras: “El porvenir de la sociedad, dice A. Martin, se halla en manos de la mujer, y ella será el agente de la revolución moral que hace tiempo empezó y que aún no ha concluido” (1895: 13).

⁸ Félix Dupanloup (1802-1878) fue un teólogo y pedagogo activo defensor de la libertad de enseñanza en oposición al laicismo.

Con lo anterior, se presenta una claridad importante sobre el balance entre las lecturas y las actividades adjudicadas a las mujeres, de allí que es posible sostener que su propuesta fue de algún modo un tránsito entre el discurso hegemónico y una mirada un poco más progresista relacionada con la capacidad de aprehensión y el acceso a las lecturas⁹ que debían tener las mujeres de la época: “Lo más peligroso para la mujer’ [dice más lejos el autor que vamos citando] ‘es una instrucción incompleta’, i nosotros añadimos: una instrucción falsa y errónea” (Acosta de Samper, 1879b: 114).

“Consejos a las señoritas en su entrada al mundo” fue un artículo publicado en la sección de *Artículos varios* en la entrega n.º 7 de la revista. En él, la directora explicaba a las lectoras jóvenes las condiciones de una “buena” madre de familia, haciendo un énfasis particular en la vida práctica y proponiendo un distanciamiento con los ideales forjados en la sociedad, entre ellos el de los cuentos de hadas, lecturas que, para la autora, propiciarían un pensamiento erróneo en las jóvenes, puesto que destacaban en sus moralejas que “los que se manejan bien obtienen toda especie de recompensas *terrenales*. Esta errónea educación conduce á la desilusión y á la desgracia” (1878c: 153); y otro punto novedoso es la desestimación de que todo matrimonio es bueno *per se*, punto abordado en el mismo artículo con particular interés por la autora.

En el artículo “La Instrucción en la mujer de sociedad”, publicado en las entregas 16 y 17 de la revista, la directora se permite hacer dos críticas fundamentales, la primera de la mano del obispo de Orleans, señalando que su obra estaba dedicada a “aquellos hombres que son enemigos de la instrucción en la mujer y que la quieren siempre ignorante” (Acosta de Samper, 1879a: 87) y aunado a ello, el pensamiento masculino que asume que la mujer es “un ser inferior, cuya existencia no tiene más objeto que el placer y la frivolidad del hombre, dependiente, ante todo, de éste, que es su único dueño, su legislador, su Juez; enteramente como si no tuviera ella alma, inteligencia sin libertad moral [...]” (Acosta de Samper, 1879a: 88). La segunda crítica es a la educación nacional que, según la directora de la revista, carecía de orden:

Si es difícil y mal dirigida la educación de la mujer en Francia, en donde hay tantos métodos para el caso y recursos infinitos, libros y maestros

⁹ Así, por ejemplo, en la obra citada del obispo de Orleans, se lee: “iluminad el entendimiento femenino con el resplandor de la verdadera instrucción, pero no la falsa que se encuentra en las novelas de mala ley y en versos lánguidos y malsanos, que despiertan las pasiones y aletargan el entendimiento” (citado en Acosta de Samper, 1879b: 114), aspecto del que toma distancia la autora en su recensión del texto de monseñor Dupanloup.

en todos los ramos del saber humano, ¡qué diremos ¡Dios santo! en Colombia, en donde no hay nada de esto, y además tenemos hábitos arraigados de desidia y repugnancia por la instrucción? (Acosta de Samper, 1879b: 114).

La educación de las hijas del pueblo fue una obra del autor francés Pablo Leroy Beaulieu (1873), comentada por Soledad Acosta de Samper en los números 25, 26 y 27 del año 1879 para apoyar su objetivo con la publicación de la revista, que era la defensa de la educación para todas las mujeres, caso que, como ya se ha mencionado, se soporta en una instrucción moral y religiosa. También denunciaba las situaciones de inequidad en el mundo laboral, donde expresaba que la mano de obra femenina era la más baja en todo el mundo y por tanto se presenta un hecho social desigual.

En la entrega n.º 2 de *La educación de las hijas de pueblo* la directora presentó su postura, que no puede leerse a la luz de posiciones radicales, pues el suyo no fue ni un proyecto divergente ni uno conservador en la medida en que resalta la educación intelectual pero también ve necesaria, según las condiciones económicas de las mujeres de escasos recursos, una educación en la que prevalezca la instrucción en oficios, a fin de garantizar su sustento y el de su familia:

Apelamos al buen sentido de nuestros Gobiernos, y pedimos, en nombre de la MUJER COLOMBIANA, que se medite seriamente este asunto, y que se procure poner un pronto remedio al erróneo sistema de educación de las clases pobres. El Gobierno es un segundo padre del pueblo, y éste tiene el derecho de exigir de él que no solamente le dé una vida intelectual, abriéndole las fuentes de la ciencia, sino que tiene el DEBER de darle los medios para subsistir honradamente, enseñándole industrias y procurándole ocupación lucrativa, benéfica y meritoria (Acosta de Samper, 1879d: 19).

Finalmente, *Algunos consejos a las señoritas* fue una entrega de ocho artículos sobre urbanidad, publicados en una sección del tomo IV con ese mismo nombre; allí, y siguiendo la forma escritural de los manuales de urbanidad (Cardona, 2007), la directora les hablaba a las lectoras adolescentes, pero también a sus madres acerca del comportamiento en el hogar, en la iglesia, en las reuniones sociales y en la calle.

Los anteriores escritos constituyen un segmento que muestra las claras posiciones políticas de la autora, entendiendo la política como una forma de concebir la sociedad y la ciudadanía. En su posición, como lo señala Azuvia Licon, aunque “suscribe la idea de que la educación femenina implica la educación

para ser madres, su postura se distancia de la tradición según la cual las mujeres deben educarse porque serán madres” (Licón, 2016: 37).

La mujer, una influencia moralizadora en la sociedad moderna

Es importante hacer notar que Soledad Acosta de Samper asumió una diferencia tácita entre la participación y el protagonismo en la esfera social. De este modo, entendía que las mujeres podían participar en la política sin ser protagonistas, esto es, a una prudente distancia de la forma activa, militante y de adherencia a un partido político reflejada en los comportamientos, la ideología, los valores y los proyectos comunes de una asociación partidista. Su defensa de la mujer ilustrada la llevó a pensar que su relación con el conocimiento haría de ella una de las más grandes influencias en la sociedad, de hecho, en la política, lugar privilegiado para el hombre, tanto en la acción como en su conceptualización, Soledad Acosta de Samper asumió que la mujer también debía tener su rol:

No decimos que tomen parte activa y visible en la política, ni que anden por la calle en tumultos y votando en las urnas. Pero sí pensamos que la presencia de las mujeres, siquiera como espectadoras inteligentes, en deliberaciones de las Cámaras Legislativas, sería un gran progreso en nuestro modo de ser [...] (Acosta de Samper, 1880: 290).

Este ideal es reforzado en su última entrega de la revista, en la que dedica un artículo completo a dicho rol, con el título de “La mujer en la política”. Este es un escrito que explica la posición que la mujer debía tomar frente a los asuntos políticos, lo que resultaba impensable para algunos intelectuales de la época, pero que se percibe con un tono matizado en los escritos de la directora de *La Mujer*, al decir que si bien las mujeres no deben hacer parte del activismo político en las calles, las manifestaciones o las agitaciones públicas, “cuántos bienes no resultan de una influencia sensata y racional de *la mujer* en la política, influencia pacífica y cuerda que muchas veces produce grandes bienes” (Acosta de Samper, 1881: 286).

En suma, para Soledad Acosta de Samper las condiciones diferenciales de la educación de la época se presentaban por las condiciones sociales que llevaban a que las mujeres de escasos recursos tuvieran que desenvolverse en una vida laboral, pero su postulado nunca se orientó a las capacidades y comprensiones de la mujer en las esferas intelectuales y políticas:

La mujer [...] no deberá por supuesto mezclarse en las maquinaciones é intrigas que entre nosotros se llama política, pero ella tiene el deber de

comprender lo que quieren y á lo que aspiran los partidos [...] su deber es instruir desde el hogar a su esposo e hijos (Acosta de Samper, 1881: 286).

La Mujer, un proyecto en favor de la educación femenina del país

A la revista *La Mujer*, el primer proyecto de Soledad Acosta de Samper para incidir en las condiciones de la educación femenina en Colombia, le antecedían tres lustros de experiencia de Acosta como autora.¹⁰ Además de escribir novelas, fue corresponsal de prensa en su estadía en París, e incursionó en la escritura autobiográfica con su *Diario Íntimo*.¹¹ Dicha experiencia permite ver una autora con una capacidad escritural que fluye entre lo ficcional y lo no ficcional. En este último aspecto, en la revista *La Mujer* presenta un objetivo manifiesto: abrir el camino hacia la educación de las mujeres como una vía para mejorar las condiciones familiares y sociales de la Colombia decimonónica.

Tal parece que este proyecto que emprendió Soledad Acosta de Samper en 1878 venía fraguándose desde antes, hecho que puede constatarse no solo en su trabajo como corresponsal en la *Biblioteca de señoritas*, sino también en el comentario que su esposo, José María Samper, hace en la presentación de la primera novela de la autora: “[...] y ya que su sexo no le permitía prestar otro género de servicios a esa patria [Colombia], buscó en la literatura, desde hace más de catorce años, un medio de cooperación y actividad” (Samper, 1869: 1). Esto demuestra que la directora de la revista *La Mujer* estaba profundamente comprometida e interesada en participar de manera activa en la consolidación del progreso de la nación; su papel, como el de muchos letrados de la época, fue el de participar –por medio de la escritura, de las publicaciones y de la actividad pública– en el afianzamiento de una identidad nacional, proyectada en el valor que las letras tuvieron durante todo el siglo XIX (Cardona, 2016).

¹⁰ En un comentario de la profesora Carolina Alzate (2011a), a propósito de la ponencia “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones” presentada por Soledad Acosta de Samper en Madrid (1892), la investigadora nos muestra que Acosta comenzó su ejercicio escritural a la edad de veinte años con la redacción de su *Diario íntimo*; posteriormente escribió como corresponsal para varios periódicos colombianos durante su estancia en París, a lo que le seguiría su primera incursión en la literatura con su primera obra, publicada en el año de 1869: *Novelas y cuadros de la vida suramericana*.

¹¹ En el tomo 3 de la *Historia de la vida privada*, Philippe Ariès señala la literatura autógrafa como uno de los acontecimientos ocurridos en la Edad Moderna, pues “da fe de los avances de la alfabetización y del establecimiento de una relación entre lectura, escritura y conocimiento de uno mismo” (1989: 11).

Para la época de publicación de *La Mujer* se percibe a una escritora abocada a contribuir en los asuntos educativos con contenidos exclusivos relacionados con el papel de la mujer en la sociedad. Su proyecto de revista posee unos rasgos que llevan a inferir su deseo por incidir en los asuntos relacionados con la consolidación de la educación de la mujer colombiana, un proyecto de largo aliento ya que once años después de la última publicación (del 15 de mayo de 1881), Soledad Acosta de Samper hace una presentación ante el Congreso Pedagógico de 1892 en Madrid. En el título de su ponencia, “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones”, se aprecia a una autora que va sentando su postura frente a la educación de la mujer, conforme avanzan los procesos sociales: “es preciso que la educación que reciba la mujer sea más adecuada a las necesidades de la época, al grado de civilización de que se disfruta y a las obligaciones que nos impone la patria” (Acosta de Samper, 2011 [1892]: 170). Una mujer que, para Soledad Acosta, tenía la misma capacidad intelectual de los hombres y por ende, los mismos derechos educativos: “en mi humilde concepto creo que debería empezarse por probarles que no carecen de inteligencia y que a todas luces son capaces de comprender lo que se les quiera enseñar con la misma claridad que lo comprenden los varones” (2011: 170).

Este hecho, como otros tantos que pueden rastrearse a lo largo de su trayectoria como novelista, periodista e historiadora, lleva a colegir que *La Mujer* fue el primer proyecto concreto de la autora en el que declaró abiertamente su preocupación por la educación femenina; de allí su importancia, fundamentada en las construcciones de la redactora respecto al tema. Veamos entonces algunos tópicos que pueden rastrearse a lo largo de la revista y que hablan de la postura de Soledad Acosta de Samper frente al deber ser de la educación de la mujer colombiana.

El primero de ellos es *el papel de la mujer en el hogar y su vinculación con la religión*. La educación que la autora defendía cumple con las características exigidas en la época, esto es, una ama de casa y fiel creyente. La mujer debía no solo ser activa en su hogar, sino también un ser digno de admirar e imitar, de allí la vinculación con la religión católica, aquella que, para algunos autores de la época, incluyendo a Acosta de Samper, proporcionaba la formación moral y ética para que las mujeres pudieran afrontar su gran responsabilidad en los hogares.

Puede decirse que todos los artículos publicados por Soledad Acosta en la revista cumplen con este parámetro, es decir, en todos ellos se enfatiza en la necesidad de una mujer que sea líder en su hogar (así tenga sirvientes) y una mujer devota. De hecho, para el tercer tomo de la revista –ya con 26 números

publicados–, el arzobispo de Bogotá Vicente Arbeláez (1822-1884) redactó una carta el 13 de octubre de 1879 (publicada el 1.º noviembre de ese mismo año, en el número 27 de la revista), en la que aprueba las publicaciones de la redactora, al presentar la educación para la mujer en dos vías, instrucción y moralización:

Es, pues, el objeto de esta nota, el manifestarle que su periódico merece mi completa aprobación, y que deseo vehementemente que todas las familias católicas presten su cooperación al sostenimiento de su periódico, que á la vez que fomenta la buena educación de la mujer, tiene por objeto conservar la fe y la moral católica en el hogar (Arbeláez, citado en Acosta de Samper, 1879: 53).

El segundo tópico puede rastrearse en la *conservación por la tradición*. Es un discurso cauteloso y medido, no es una propuesta divergente ni mucho menos frontal con lo establecido, de hecho, en ninguno de los artículos presentes en los dos años de publicación de la revista atacó los roles femeninos socialmente establecidos. Por ejemplo, hizo dos críticas a la educación superior impartida a las mujeres; la primera tenía que ver con el recelo que sentía hacia profesiones como la botánica, que según la redactora obligaban a las mujeres a salir del ambiente doméstico, lo que repercutiría en el descuido del hogar (padres, hijos o esposo). La segunda es una crítica a la revolución socialista europea, que vinculaba con la formación laica; a este respecto, tomando como referencia al periódico inglés *The Tablet*, citaba en la sección *Revista de Europa* que: “Jóvenes muy bien educadas parecen que son los agentes favoritos de los *comités* revolucionarios” (Acosta de Samper, 1879c: 219). De este modo, se puede percibir que su postura tuvo que ver más con una desconfianza suscitada por todo el accionar político de la época y no con miramientos discriminadores acerca de lo que la mujer tenía capacidad de aprender.

En la revista se presentan indicios de que Soledad Acosta de Samper batalló con la figura de la mujer como objeto sagrado (religiosa) y como objeto doméstico (preocupada solo por los oficios hogareños). Son indicios porque la revista no es un proyecto frontal que dirija su atención hacia otro tipo de prácticas por fuera del orden establecido, pero, sin lugar a dudas, muestra una confluencia de ideas que, por un lado, refuerzan la tradición y los roles desempeñados por los hombres y las mujeres y, por el otro, introduce novedades acerca del quehacer femenino frente a la dependencia económica vinculada a su esposo y las actividades manuales e intelectuales que podía desarrollar la mujer.

En este sentido, la revista muestra el deseo de la directora de ampliar *el espectro de actividades, pasatiempos, oficios, lecturas y conocimientos de las mujeres*. El hogar es el espacio destinado para esta propuesta de Soledad Acosta de Samper; en los artículos “Lo que piensa una mujer de las mujeres”, “Consejos a las señoritas” y “Elementos de higiene general”, la directora describe una serie de pautas y hábitos que debe adquirir toda mujer; estos van desde el arreglo de la casa hasta actividades de beneficencia como ayudar a un enfermo o instruir a un niño. Para ella, el sedentarismo y la inactividad podría incurrir en una serie de malas prácticas que llevarían a la mujer a ser parasitaria, no funcional y por tanto carente de influencia. A este respecto suscribe, en la tercera entrega de su traducción del libro *A woman's thoughts about women*, de Dinah Maria Muloch, que a las mujeres se les debe “obligar [...] á tener siempre ocupación, á que observen un régimen higiénico, sano; y sobre todo, tenerlas alejadas de balcones y ventanas, llevándolas con más frecuencia á hacer ejercicio saludable lejos de caños [...] evitar conversaciones inútiles, vigilar amistades, sus lecturas [...]” (Muloch, 1879: 251).

De este modo, Soledad Acosta de Samper buscaba que las mujeres tuvieran un proyecto de vida que estuviera acorde con su deber ser femenino dentro de la esfera doméstica. Resulta entonces que el hogar no era una sentencia, sino la posibilidad de contribuir a una mejor calidad de vida para las mujeres de la época, promoviendo, en últimas, el mayor énfasis de la redactora con la revista: hacer notar la influencia de la mujer en la civilización.

Citando a Zoé Charlotte de Gamond (referenciada como “madama Gatti de Gamond”), la directora indica que: “La educación se divide en dos partes, la educación moral, es decir, el desarrollo del alma, y la educación intelectual, es decir, la cultura del espíritu” (Acosta de Samper, 1879a: 87). La autora pensaba que gracias a las lecturas y al conocimiento la mujer se preparaba para ser la mejor influencia en su familia, por eso aconsejaba que “la influencia del bello sexo debe pues, ejercitarse para dirigir al hombre por su buen camino, y no hay que dejar olvidar á las mujeres que su misión está en su hogar y al lado de su marido y de sus hijos” (Acosta de Samper, 1879e: 124).

El planteamiento de un *rol activo de la mujer en el seno doméstico* demuestra que, para la redactora de la revista, la mujer no cumplía una función pasiva; al contrario, en el hogar se podía gestar toda una serie de formaciones (morales, intelectuales, ideológicas y políticas) que situaban a la mujer en el papel de dirigir esta influencia. Ya hemos enfatizado que el rol de la mujer no era para la directora uno público, o del hecho público, pero sí lo ejercía con el pensamiento y con su contribución a la formación de mentalidades en el seno doméstico.

Otro de los tópicos de este proyecto fue propiciar en las mujeres *condiciones mínimas de educación*, precisamente las que ella pudo desarrollar al lado de su padre y posteriormente de su esposo, como lo refiere Santiago Samper en su reseña biográfica de la autora:

De [Halifax, Nueva Escocia] pasó a estudiar durante cinco años en varios colegios de París, donde frecuentó con su padre las tertulias y reuniones científicas en las que se agrupaban los elementos más destacados de las artes y las ciencias. Ella, como su padre, y como lo haría luego su marido, cultivó y mantuvo estas relaciones por el resto de su vida, enriqueciendo así en forma constante sus conocimientos y su afán de aprender (Samper Trainer, 1995: 135).

Aún once años después de su proyecto educativo en la revista, ella pensaba que la mujer no tenía suficiente acceso a la educación como se debería, de allí que se permitiera, en casi todas las esferas, dar a conocer esta limitación, como lo hizo en el Congreso Pedagógico llevado a cabo en Madrid:

[...] en mi humilde concepto creo que debería empezarse por probarles que no carecen de inteligencia y que a todas luces son capaces de comprender lo que se les quiera enseñar con la misma claridad que lo comprenden los varones [...] debería demostrárseles que si hasta ahora las de raza española son tímidas y apocadas en las cosas que atañen al espíritu, la culpa no es de su inteligencia sino de la insuficiente educación que se les ha dado (Acosta de Samper, 2011: 170).

Hemos visto que Soledad Acosta de Samper intentaba ampliar el espectro de lo que la mujer podía aprender, pero ¿de qué tipo de conocimientos se alejaba? Caracterizar la educación en Acosta de Samper, por lo menos en el proyecto de su revista, es señalar que ella se alejaba de las cuestiones de moda y vanidad, y aunque algo de ello mencionaba en su sección *Revista de Europa*, poca trascendencia les daba a estos temas en su publicación. Es así como en el contenido de su revista se puede notar la propuesta de un *tipo de educación*, un *tipo de lecturas* y un *proyecto de vida específico en la mujer* que iba dirigido al cultivo moral, intelectual y religioso, como lo expuso en el “Prospecto” del primer número:

Otras plumas habrá que se dedicarán a halagar la vanidad de la mujer, á elogiar su belleza [...] nosotras procuraremos hablar á su corazón y á su conciencia, recordándole á cada paso que no ha nacido solamente para ser feliz sobre la tierra, sino para realizar muy altos fines de la Providencia. No les diremos á las mujeres que son bellas y fragantes flores, nacidas y creadas tan solo para adornar el jardín de la existencia [...] (Acosta de Samper, 1878a: 1).

Otra de sus distancias es con la literatura romántica que, de acuerdo con su traducción del libro *A woman's thoughts about women* ya mencionado, ubica a las mujeres en ideales fútiles que nada tienen que ver con la realidad: “Es indispensable hacer comprender a las niñas que la melancolía habitual, los aires de afectado sentimentalismo, las lágrimas y los suspiros, sea cual fuere su origen, son contrarios a la noble dignidad de una mujer que se respeta” (Muloch, 1879: 251).

Como último tópico, se reconoce la *coherencia de su proyecto relacionado con el tipo de artículos publicados* en la revista *La Mujer*: aunque este fue un proyecto independiente en un esfuerzo individual de la directora por participar e incidir en los asuntos de la educación a las mujeres de su época, el seguimiento de su obra completa, sobre todo posterior a la revista, demuestra con mayor rigor la intención de Acosta de Samper por incidir políticamente en las condiciones del género femenino colombiano de la última década del XIX y principios del XX.

Nótese que en ninguna de las publicaciones de la revista (ver tablas 1 y 2) hay novelas que refuercen el prototipo de mujer amada, romántica y entregada a la espera de su cónyuge,¹² y tampoco se encuentran en los artículos redactados por Soledad Acosta de Samper ni notas periodísticas, reflexivas e históricas que propongan una mujer pasiva, entregada por entero a las labores domésticas, a sus hijos y a su esposo.

La apuesta de una Soledad Acosta volcada al periodismo y a la investigación histórica, al igual que su obra literaria, representa un vasto campo de investigación en el que, sin lugar a dudas, todavía queda mucho por decir acerca de sus contribuciones al país, a propósito de la fundamentación de la mujer como sujeto cívico. Sobre este punto, es de resaltar la gran labor realizada por el historiador Gustavo Otero Muñoz (1894-1957), quien escribió dos artículos para el *Boletín de Historia y Antigüedades*¹³ dedicados a la autora en los que anexa una amplia bibliografía de Acosta de Samper que permite ver más de 160 publicaciones en sus diferentes facetas: historiadora, novelista, periodista y traductora, entre otras (Otero, 1933, 1937). Esta mención al gran

¹² Un interesantísimo artículo comparativo de tres novelas realizadas en la época, a saber: *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Una holandesa en América* (1876-1888) de Soledad Acosta de Samper y *Manuela* (1858-1866) de Eugenio Díaz, muestra los prototipos de mujeres pensadas por estos novelistas. En contraste, la de Soledad Acosta es una mujer viajera y amante de la historia en la que no se narra ningún hecho romántico (cfr. Alzate, 2011b).

¹³ Otero Muñoz escribió un tercer artículo sobre la autora, publicado en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, en el año de 1964.

trabajo de compilación de Gustavo Otero responde a una de las necesidades que se evidenció en la investigación, toda vez que, al contar Soledad Acosta de Samper con una producción intelectual tan prolífica, esta aún se encuentra dispersa. A este respecto es importante destacar también el trabajo del equipo de investigación liderado por la profesora Carolina Alzate de la Universidad de los Andes, que en conjunto con el Instituto Caro y Cuervo y la Biblioteca Nacional han emprendido desde el año 2015 la digitalización de su obra.¹⁴ Es pues el trabajo bibliográfico de estos autores un punto de partida para futuros investigadores de la obra de Soledad Acosta de Samper.

A modo de conclusión

Antes de 1878, primer año de publicación de *La Mujer*, Soledad Acosta de Samper escribió un número considerable de artículos, cuentos y novelas en los que se puede constatar su afán por instruir a la mujer de un modo particular, esto es, a partir de un saber intelectual y moral; pero fue la revista *La Mujer*, como primera dirección y proyecto editorial seriado emprendido por Acosta de Samper, la que evidencia con mayor rigor su aspiración de producir contenidos y reflexiones acerca de la educación femenina en Colombia. En las 17 secciones y 5 tomos mantuvo una intencionalidad explícita: la de instruir a la mujer por medio de una disciplina moral cimentada en la literatura y en la historia (llama la atención la constancia de la sección histórica y el trabajo posterior que desarrolló la autora en ese campo) y de una fundamentación moral y religiosa que le permitiera ser una ama de casa influyente para sus familiares, un punto importantísimo ya que muchas veces se la ve como una mujer netamente religiosa, pero se pierde de vista el objetivo que Soledad Acosta tenía con el desarrollo de una imagen abocada a la religiosidad y a la moralidad.

Su producción escritural fue una manifestación de la pretensión por construir una mirada que, aunada a la figura de la mujer como ama de casa, pudiera renovar el espacio femenino dentro del hogar. Su proyecto se concentra en mostrar los modos en los que la mujer podía ser más activa y dinámica en la esfera doméstica. *La Mujer* es pues la materialización de un proyecto para la mujer en la vida privada, proyecto que sin lugar a dudas propiciaría una reflexión en –y hacia– lo público acerca del devenir femenino en Colombia.

¹⁴ El sitio web de este proyecto está disponible en: <http://soledadacosta.uniandes.edu.co/>

La propuesta matizada de Soledad Acosta de Samper, que desarrolló ampliamente en la revista *La Mujer*, fue también un proyecto político en las coyunturas sociales de la última década del siglo XIX y principios del XX. La inserción de la mujer en el mundo moderno pasó a ser un asunto de suma importancia en la Colombia decimonónica ya que a ella se le otorgó el papel de instruir, moldear y reforzar en el seno del hogar las conductas morales del ciudadano que requería una Colombia moderna.

Llama la atención su prudencia para subvertir de algún modo el estereotipo de mujer de la época; Acosta de Samper, como tantos otros letrados de su tiempo, encontró en la escritura un modo de incidir socialmente en un orden instituido. De este modo, la palabra propició la reflexión que sirvió para emancipar el pensamiento.

Referencias

Acosta de Samper, Soledad. "Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reunido en Madrid en 1892". *Revista de Estudios Sociales* 38 (2011 [1892]). <https://doi.org/10.7440/res38.2011.14>.

Acosta de Samper, Soledad. "Consejos a las señoritas en su entrada al mundo". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo I, Núm. 7. (1878c). <https://bit.ly/2rSsCmZ>.

Acosta de Samper, Soledad. "Galería de mujeres virtuosas y notables". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo I, Núm. 1. (1878b). <https://bit.ly/35Hh4l1>.

Acosta de Samper, Soledad. "La educación de las hijas del pueblo". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo III, Núm. 25. (1879d). <https://bit.ly/2EH9afq>.

Acosta de Samper, Soledad. "La Instrucción en la mujer de sociedad". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo II, Núm. 16. (1879a). <https://bit.ly/36X3ZnJ>.

Acosta de Samper, Soledad. "La Instrucción en la mujer de sociedad". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo II, Núm. 17. (1879b). <https://bit.ly/2ttGEM2>.

Acosta de Samper, Soledad. "La mujer en la política". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo V, Núm. 59-60. (1881). <https://bit.ly/2rX6Vck>.

Acosta de Samper, Soledad. "Prospecto" y "Prólogo: Estudios históricos sobre la mujer en la civilización". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo I, Núm. 1 (1878a). <https://bit.ly/2rRwl4d>.

Acosta de Samper, Soledad. "Revista de Europa". *La mujer. Lecturas para las familias*, Tomo II, Núm. 21. (1879c). <https://bit.ly/2Sd8kiE>.

Acosta de Samper, Soledad. "Revista de Europa". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo III, Núm. 29. (1879e). <https://bit.ly/2ZckdGV>.

Acosta de Samper, Soledad. "Revista de Europa". *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo III, Núm. 36. (1880). <https://bit.ly/2PGhGSl>.

Acosta de Samper, Soledad. *La mujer en la sociedad moderna*. París: Tipografía de Garnier, 1895. <https://bit.ly/35L9sxV>.

Acosta de Samper, Soledad. *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo I-III. (1879). <https://bit.ly/36PWKhC>.

Acosta de Samper, Soledad. *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante: Imprenta de Eug. Vanderhaeguen, 1869.

Acosta Peñaloza, Carmen Elisa, Carolina Alzate y Azuvia Licón Villalpando. *La Mujer (1878-1881) de Soledad Acosta de Samper (periodismo, historia y literatura)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.

Alzate, Carolina y Montserrat Ordoñez. *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005.

Alzate, Carolina. *Diario Íntimo Soledad Acosta & Diario José María Samper*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Universidad de los Andes, 2015.

Alzate, Carolina. “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones de Soledad Acosta de Samper”. *Revista de Estudios Sociales* 38 (2011a). <https://doi.org/10.7440/res38.2011.13>.

Alzate, Carolina. “Otra amada y otro paisaje para nuestro siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz Castro frente a María”. *Lingüística y Literatura* 59 (2011b).

Arbeláez, Vicente. “Carta a la Señora Soledad A. de Samper”. *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo III, Núm. 27. (1879). <https://bit.ly/2Mhykpj>.

Ariès, Philippe. “Para una historia de la vida privada”. *Historia de la vida privada. Tomo 3: Del renacimiento a la Ilustración*. Eds. Philippe Ariès, Georges Duby y Roger Chartier. España: Taurus, 1989.

Cardona Zuluaga, Alba Patricia. “La nación de papel. Textos escolares, política y educación en el marco de la reforma educativa de 1870”. *Co-herencia* 4.6 (2007).

Cardona Zuluaga, Alba Patricia. “Retórica, materialidades y prácticas del saber histórico en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX”. *Co-herencia* 11.21 (2014).

Cardona Zuluaga, Alba Patricia. *Trincheras de tinta*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2016.

Espinosa de Rendón, Silveria. *Consejos a Angélica: obra dedicada a las niñas cristianas*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1887.

Leroy-Beaulieu, Pablo. “La educación de las hijas del pueblo. El trabajo de las mujeres en el siglo XIX”. *La mujer. Lecturas para las familias* 3.25-27 (1873).

Licón Villalpando, Azuvia. “‘Es cosa muy grave y seria la de criar’. Soledad Acosta de Samper frente a los discursos sobre la educación y la maternidad”. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 7 (2016).

Muloch, Dinah Maria. “Lo que piensa una mujer de las mujeres”. Trad. Soledad Acosta de Samper. *La mujer. Lecturas para las familias*. Tomo I, Núm. 11. 1879. <https://bit.ly/38T6vNT>.

Otero Muñoz, Gustavo. “Doña Soledad Acosta de Samper”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 229 (1933).

Otero Muñoz, Gustavo. “Soledad Acosta de Samper”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 7.6 (1964).

Otero Muñoz, Gustavo. “Soledad Acosta de Samper”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 271 (1937).

Samper Trainer, Santiago. “Soledad Acosta de Samper. El eco de un grito”. *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo I. Mujeres, historia y política*. Dir. Magdala Velásquez Toro. Bogotá: Norma, 1995.

Samper, José María. “Dos palabras al lector”. *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Dir. Soledad Acosta de Samper. Imprenta de Eug. Vanderhaeghen, 1869.

Las estéticas de la recepción y la participación como claves para la comprensión de procesos de creación en contextos intermediales y transmediales^{*}

Juan Pablo Castaño Ossa^{**}

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch10> ○●

“No hay que preguntarse si percibimos verdaderamente el mundo, por el contrario, hay que decir que el mundo es aquello que percibimos”.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*

Introducción

La escuela de la estética de la recepción, en una suerte de objetivación pura de cuño fenomenológico, constituye un giro significativo en el ámbito de la historia de las ideas estéticas con respecto a los abordajes centrados en la figura del autor o en el plano de la obra. Encabezada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, quienes en 1967 divulgaron sus ideas acerca de la función y actividad constituyente del espectador con respecto al texto literario, esta escuela definió un marco de comprensión que se extendió a diversos ámbitos, el literario en primera instancia, y luego al campo del arte en general.

^{*} El presente artículo es resultado del proyecto de investigación “Diseño transmedia para experiencias de apropiación de archivos culturales” (código 828-000049), dirigido por el profesor Mauricio Vásquez Arias y financiado por la otra Dirección de Investigación de la Universidad EAFIT.

^{**} Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia y magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: jcasta65@eafit.edu.co.

Configuradas por las múltiples formas de actualización de una conciencia siempre intencional¹ y en cuanto expresión de la dupla fenomenológica sujeto-objeto, las relaciones lector-texto constituyen el núcleo del análisis, interpretación, comprensión y reflexión sobre la naturaleza de un texto literario, y de la experiencia estética en general.

De este modo, una fenomenología de la lectura debe dar cuenta de los actos de comprensión con los que el texto se constituye como obra en la conciencia del lector (Iser, 1987: 177). En consecuencia, es el lector quien actualiza el texto, cuya naturaleza es esencialmente incompleta. Esta condición, lejos de constituir un primer momento perceptivo, se intensifica en la exploración tanto de los hiatos intertextuales cuanto de los horizontes de expectativa, las vivencias previas y otros aspectos que estructuran la subjetividad del lector, cuya síntesis máxima son los actos de interpretación y comprensión. Así mismo, el sentido, desde la perspectiva de la estética fenomenológica de la recepción, lejos de ser un constructo prefigurado, se constituye en las múltiples operaciones con las que el lector atribuye significado gracias a los movimientos de la narración, en un juego dinámico entre lo dicho y lo no dicho, entre la estructura del texto y lo que Iser (1987) denomina “los espacios vacíos” o “en blanco”.

Estas consideraciones, basadas en el carácter modelizante de la obra literaria, se empiezan a expandir a los dominios de otras formas expresivas, preservando el papel activo de los lectores y espectadores en la constitución del sentido y de la obra misma.

Pese a lo anterior, es necesario entender el lugar que esta visión particular de la experiencia estética tiene en la comprensión del rol de usuarios, interactores² o participantes en propuestas y proyectos que tienen al público como eje fundamental ya no solamente en los procesos de dotación de sentido, sino además de cocreación de las obras o proyectos con tecnologías que espacializan, objetivan y materializan en el plano de las obras nuevas opciones de involucramiento.

¹ En el contexto fenomenológico que respalda esta propuesta, la noción de intencionalidad se refiere al hecho de que toda conciencia es siempre *conciencia de*. Es decir, para esta perspectiva la conciencia se despliega siempre sobre el mundo de la vida y nunca en el vacío (Husserl, 2006: 311).

² Como se verá más adelante, la noción de interactividad empleada para designar el proceso intrínseco al tipo de relación con los medios, ha llevado a nuevos conceptos como los de *interactor* (Machado, 2009) para denominar las características del usuario de los medios digitales. Dichos conceptos atienden a un nuevo escenario en las relaciones entre teoría estética y contexto tecnológico que amplían los marcos interpretativos propuestos en las estéticas de la recepción (Sánchez, 2005).

De esta forma, en el presente ensayo nos encargaremos de dilucidar la construcción de la idea del espectador-observador, en un principio activo, y hoy en día participante, con base en los modelamientos sociales en la forma de ver y sus múltiples formas de percibir y configurar las representaciones de lo real. El paso de un observador pasivo a otro activo –y luego participativo– se vislumbra en las reflexiones del filósofo Adolfo Sánchez (2005) y en las ideas de la estética fenomenológica de la recepción sobre la migración de un espectador que se apropia de los contenidos y los medios presentados en busca de su propia intervención. Esa capacidad que habilita al espectador no es lineal, sino que, por el contrario, ha sido dinámica en el juego comunicacional entre texto-lector, obra-participante y, finalmente, entre proyecto-cocreación.

En el paso de un espectador emancipado (Rancière, 2010), a las prácticas artísticas en la Internet en la época de las redes sociales (Prada, 2012), es posible observar la oscilación de los conceptos usados para pensar las prácticas creativas en relación estrecha con los adelantos tecnológicos y las consecuencias que estos trajeron consigo. Es por esto por lo que se puede hablar no solo de participación, sino también, por ejemplo, de la participación con mediaciones de naturaleza intermedial y transmedial, y así mismo, de cultura de convergencia (Jenkins, 2006a).

Actualmente, la apertura de formas de producción, creación y, sobre todo, de apropiación de medios, favorece una expansión en los conceptos tradicionales de autor y recepción. Esto hace que el espectador se sumerja en plataformas, narrativas y experiencias que le proponen distintos medios expresivos de comunicación y, por ello, de creación, lo que genera apropiaciones por parte del espectador, a partir de las múltiples plataformas.

Este impacto de la expansión y de la convergencia de medios hace que se establezcan otros contextos y enlaces de las obras y los proyectos con la vida de los espectadores, hasta alcanzar apropiaciones en las que la performatividad y la encarnación de eso visto, leído o navegado constituyen algunos de los rasgos distintivos de las expansiones de la noción fenomenológica de recepción, al pasar de operaciones implícitas a prácticas explícitas facilitadas por tecnologías diversas.

De la contemplación se pasa a un escenario que vincula las prácticas cotidianas de los consumidores, navegantes y usuarios, en donde, por ejemplo, lo ficcional se vuelve parte de la vida habitual, se encarna y se actúa. Vista así, la operación de consumo-apropiación se hace manifiesta por medio de la cultura

fan, el *fandom*³ y las prácticas *amateurs* de culto hacia productos que favorecen una identificación acorde a las experiencias de cada uno.

Dicho lo anterior, la idea es aclarar el panorama experiencial que gravita en torno a la figura del espectador o participante en el contexto actual, figura en la que se concentra este trabajo a partir de cuatro momentos: primero, el reconocimiento de las estéticas fenomenológicas de la recepción como insumo teórico para el cambio de mirada sobre la figura del espectador; segundo, el acercamiento a los conceptos expandidos de observador-espectador con Sánchez Vázquez (2005); tercero, la identificación de los contextos intermediales y transmediales en los planteamientos de Jenkins (2006a), y cuarto, la visión posfenomenológica de Don Ihde (2009), apuntando a la correlación de cada uno de estos momentos en la noción de experiencia como elemento transversal. Finalmente, haremos una breve revisión de los conceptos de interactividad e involucramiento en el marco de lo que Matt Hills (2002) denomina cultura *fandom*.

En lo que sigue, se busca dar alternativas de respuesta a la pregunta sobre de qué modo las estéticas de la recepción constituyen un correlato necesario para pensar las dinámicas de participación en ámbitos de exteriorización y expresividad mediados por diversidad de tecnologías y técnicas. A la que se añade el interrogante por cuáles son los tránsitos y puentes teóricos que son necesarios para completar el paso de la estética fenomenológica de la recepción a la estética de la participación en contextos intermediales y transmediales.

Para responder estos dos interrogantes exploraremos los puntos de contacto que, en términos de Sánchez Vázquez (2005), permiten el tránsito de una estética de la recepción a una de la colaboración y la participación.

La estética fenomenológica de la recepción: antecedentes y desarrollos

La fenomenología de Husserl abre campo a la consideración de la importancia del sujeto y su conciencia intencional y las síntesis perceptivas en la comprensión del mundo, piedra de toque para que, en el dominio de la teoría estética, el espectador u observador tome protagonismo y se propongan nuevos panoramas fundamentados en dicha perspectiva. En esta dirección, una de las más impetuosas y renovadoras aplicaciones de la fenomenología en el campo

³ Término de origen anglófono que se refiere al conjunto de aficionados a algún pasatiempo, persona o fenómeno en particular, y al acervo cultural que instauran con sus prácticas. Un término equivalente en español es “fanaticada”.

del arte y la producción cultural es la estética fenomenológica de la recepción, cuya importancia se sustenta en la conversión de la praxis estética o de la experiencia estética.

Para esta perspectiva la praxis o acción artística no se refleja en el producto como tal, independiente de las operaciones que el lector o espectador efectúa sobre este. La obra de arte es el resultado de la elaboración activa que el espectador consigue de la misma, cuyo horizonte de encuentro constituye lo que se denomina efecto estético. Lo anterior como respuesta al papel secundario que la recepción tuvo en el pensamiento estético moderno.

Desde la perspectiva fenomenológica, entonces, la experiencia estética radica en el conjunto de elaboraciones sensorio-perceptivas y en el lugar que se configura en la conciencia del sujeto que asume un objeto dado como estético. Esta elaboración pone de presente la labor de un sujeto que está inmerso en una experiencia propuesta por la obra, pero cuyo sentido él se encarga de completar.

Esta visión, asentada en algunas de las ideas de Paul Valéry, supone una suerte de giro copernicano respecto a las ideas clásicas sobre el arte y el gusto, para dar lugar a una reflexión en torno al accionar poético del lector y su función en la constitución de la obra de arte en sentido pleno; esto desde la perspectiva de la literatura y, más específicamente, en el ámbito de la poesía. Dicha aproximación es significativa porque inspira las indagaciones fenomenológicas posteriores sobre las funciones del objeto artístico y su naturaleza esencialmente inacabada (Brigante, 2012: 273). En los postulados valeryanos, la autonomía de la obra de arte –la idea de una obra construida exclusivamente por la sensibilidad e inteligencia del artista– se interrumpe por cuanto esta ha sido dada para su disfrute por los demás. Desde esta mirada, la función del poeta es construir una mediación del sentido entre *lo que se quiere decir* y el tránsito a *lo que se logra decir* gracias a la acción necesaria del lector. De ahí que la recepción –según Valéry– es activa y transforma el espíritu; no es el objeto sino las relaciones que estimulan al receptor, lo que permite la producción de múltiples interpretaciones.

Los desarrollos específicos de las estéticas fenomenológicas de la recepción

Como indica Sánchez (2005: 33), el 13 de abril de 1967 el filólogo alemán Hans Robert Jauss pronunció un discurso en la Universidad de Constanza, en Alemania, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (Jauss, 2000),

que fue el manifiesto fundacional de lo que hoy conocemos como la estética fenomenológica de la recepción, la primera de cuyas siete tesis propone una renovación de la historia de la literatura a partir de la consideración y el estudio de los tipos de experiencia estética que una obra es capaz de posibilitar: “Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos” (Jauss, 2000: 160).

La aplicación de las ideas fenomenológicas de Jauss –y posteriormente de Iser– para la comprensión del objeto artístico mediante la experiencia estética se funda en la correlación entre el lector y el texto, esto es, la experiencia del receptor como protagonista de la tríada estética:

La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola (Jauss, 1986: 13).

Por consiguiente, el texto –y la obra artística– en la escuela fenomenológica de la recepción se asumen como fenómenos que llegan a nosotros para ser comprendidos y es por medio de la experiencia del lector que se puede llegar a la interpretación en el marco que se estructura en la recepción. Las múltiples formas de resignificación y decodificación tienen lugar a partir de lo que se conoce como el *horizonte de expectativas*, esto es, el conjunto de condiciones que anteceden el proceso de interpretación del texto y que suponen aspectos de naturaleza tanto interna como externa, que se materializan mediante signos, indicaciones textuales y referencias que permanecen siempre abiertos a nuevas actividades interpretativas, siendo el lector el que constituye el sentido sugerido por el texto. Este acercamiento o fusión de horizontes se da –según Iser– cuando el texto se dispone como correlato de la conciencia del lector.

En este sentido, la naturaleza es, para el artista moderno, una materialidad previa (Jauss, 1992: 42). Con esto, según Innenarity (2002: 16), Jauss renueva el vínculo estético entre la obra y el mundo de la vida, con la idea de un arte que se configura gracias a nuestra praxis del mundo. Es estética la posibilidad de tener experiencia. Estéticamente hacemos experiencias con y en la praxis; es decir, no solo se tiene la acción u objeto estético, sino que esta se vuelve pista de la experiencia tácita y del sentido de la vivencia del sujeto en el mundo. De este modo, la experiencia estética se convierte en la base para el descubrimiento de otras prácticas de las que forma parte y, a su vez, la experiencia estética se

enriquece con la existencia de quien la configura, tanto en su producción como en su recepción; por medio de la estética el sujeto se torna consciente del sentido de las experiencias del mundo.

Según Sánchez Vázquez (2005: 32), es esta la manera en la que Jauss logra proponer un cambio en los modelos literarios alemanes, al plantear tres aspectos medulares derivados de su propuesta de estética de la recepción, que consisten en: a) *la relación indisoluble entre lector y obra para la comprensión del acto estético*; b) *el papel de los horizontes de expectativas en la configuración del texto*; y c) *la función social de la literatura* asociada ya no a su papel panfletario, sino a su conexión con una comprensión estética de la existencia.

Para Jauss (2000), la relación entre el texto y el lector es dialógica, y halla en la experiencia su síntesis máxima, que se configura, entre otros aspectos, atendiendo al conjunto de lecturas hechas previamente, a partir de su historia de vida y en la construcción que tiene lugar cuando este panorama se abre a la intervención del sentido de la obra, en el encuentro con esta en el plano de la conciencia.

La segunda tesis de Jauss postula que el lector está inmerso en un sistema de referencias que abren el panorama a las expectativas de lo que el receptor espera encontrar en el diálogo con la obra y las dispone con las que ya tiene. Este es uno de los modos en que Jauss (1992) define la noción de encuentro entre obra y lector en el ámbito del horizonte de expectativas. Igualmente, propone un cambio en la función social de la literatura a partir del lector o el receptor; para ello es necesario dejar atrás los postulados historicistas sobre la relación entre los hechos y la ubicación de los textos literarios en las épocas, atendiendo a una construcción histórica actual que no esté al margen de la sociedad, además de la relación que el lector configura con la historia a partir de la obra y por medio de su propia experiencia estética. En un sentido similar, Iser articula estos conceptos en las prácticas estéticas centrando sus descripciones en el efecto del texto sobre el lector, los encuentros de horizontes y los actos de conciencia que dan lugar a una fenomenología de la lectura.

Como parte de la propuesta de renovación de la teoría estética, centrada inicialmente en la literatura, Jauss hace una crítica a la referencia prescriptiva a los modelos clásicos de creación literaria y rechaza el objetivismo de las tendencias realistas y las del formalismo de corte estructuralista. A continuación describimos algunos aspectos generales de dicha crítica.

Uno de los cambios en las convenciones de la teoría e historia de la literatura propuestos por Jauss (2000) fue la obligatoriedad de la remisión al

modelo clásico del paradigma literario, especialmente de la poesía; para el autor, es inoportuno seguir remitiéndose a estructuras textuales signadas por el hermetismo y el impulso mimético, derivados de matrices retrotraídas de la antigua Grecia. Esto hacía que la recepción y el pensamiento estético siguieran insistiendo en su carácter diacrónico y no en su configuración particularmente sincrónica mediante los actos de interpretación y comprensión de la obra. Jausse insiste en que la poesía, en el sentido intertextual, no debe desconocer el contexto, ya que los nuevos textos dan respuesta a los problemas en los que están inmersos, lo que incluye una transformación en la recepción de estos, al pasar de una postura pasiva a una activación de sentido como constante.

Estas consideraciones tuvieron un impacto profundo en las nociones de texto de la hermenéutica, estrechamente vinculada con la valorización de la experiencia del mundo y en su relación con la interpretación de una experiencia mediada esencialmente por el lenguaje (Gadamer, 1977: 447-448).

El paso de una idea de experiencia filosófica a una experiencia de conocimiento y aprehensión del mundo por medio del lenguaje, propuesta por Gadamer (1977), es uno de los vínculos visibles de la hermenéutica contemporánea con la estética fenomenológica de la recepción. Que algo leído o experimentado en una obra suscite una experiencia sensorial y de sentido, y favorezca el giro a una interpretación de algo representado, apela a múltiples niveles de la experiencia –la que propone la obra, la del mundo y la del sujeto– que confluyen en los horizontes que permiten la construcción simultánea de sentido, de los sentidos y de lo sentido.

Las resonancias de los planteamientos fenomenológicos no terminan en la propuesta hermenéutica. La perspectiva semiótica de Umberto Eco (1962, 1999), por su parte, incorpora la perspectiva activa del lector a partir de la configuración de un sistema que encuentra de distintas maneras al autor biográfico, al autor modelo –representado por el texto–, al lector biográfico y al lector modelo –prefigurado en la obra–; todo ello gracias a un tipo de relación en la que el texto opera como una suerte de máquina perezosa⁴ que requiere, ineludiblemente, de la actividad interpretativa del lector para existir. Aspecto del que se deriva la idea de apertura permanente de una obra a las múltiples interpretaciones que admite tras la intervención de múltiples lectores, y a lo largo del tiempo.

⁴ “Un texto es realmente una máquina perezosa que descarga gran parte de su trabajo sobre el lector” (Eco, 1999: 271).

Desde esta perspectiva, se crea un lazo con el lector, determinante para la noción de obra en clave fenomenológica. Este vínculo no es unidireccional, por el contrario, está abierto a la intervención del sujeto mediante su sistema referencial de expectativas, de sus capacidades de retención y protensión.⁵ En este horizonte se configura, según Iser (1987: 177), un *punto de visión móvil*.

Este modo dinámico de la perspectiva y de la experiencia estética se logra por medio de la articulación de significados a partir de los hiatos que se encuentran en los relatos, conjugando los correlatos y los propósitos de estos y, finalmente, gracias a los movimientos articulados entre la retención y la protensión, con lo que oscilan también las figuras y motivos que recogen el sentido del texto. De acuerdo con Iser:

Cada instante de la lectura es una dialéctica de protensión y retención, a la vez que se transmite un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, todavía vacío [...] a fin de que se puedan fundir entre sí (1987: 182).

Como puede verse hasta aquí, son múltiples las resonancias en los ámbitos hermenéutico y semiótico de las concepciones de la estética de la recepción sobre la diada lector-texto; que, a su vez, están profundamente ancladas a la búsqueda fenomenológica de la relación del sujeto con el mundo por medio de la conciencia; de la manera en que este conoce, percibe y siente; del lugar de la decodificación de los signos y de las representaciones en nuestra experiencia del mundo, resaltando la figura fundamental del sujeto en tales procesos, quien, en su consideración estética, toma la forma de lector, receptor o espectador, indicando con ello el lugar que tiene aquella instancia cuya existencia se encuentra imbricada inexorablemente con el mundo y las formas de simbolizarlo.

Ahora bien, las estéticas de la recepción han acortado el tramo comunicativo que otras visiones instauraron entre “lo emitido” y “lo recibido”. Sin embargo, pareciera que el alcance de la experiencia estética tras sus reconfiguraciones contemporáneas no se agota en el sentido donado por parte del receptor. Más allá de esto, la expansión de los lenguajes artísticos, los alcances de las mediaciones tecnológicas que los asisten y la necesidad creciente de transitar de la recepción, en el plano de la conciencia, a la apropiación, en el plano de las prácticas, permite expansiones ulteriores de la idea de actividad de los públicos,

⁵ Concepto aplicado por Husserl (2002: 57) para referirse a la conciencia interna del tiempo y a las expectativas que se crean en el movimiento –junto a la retención– del sentido que el sujeto crea en la prehensión de contenido.

lo que requiere considerar nociones como las de participación y cocreación en cuanto que determinantes de los modos de configuración de las experiencias estético-artísticas contemporáneas, que insisten en niveles cada vez mayores de implicación de los públicos.

De las estéticas de la recepción a las de la participación

En el contexto latinoamericano, el filósofo mexicano Adolfo Sánchez (2005) es quien aporta de manera más significativa al panorama histórico y reflexivo de la importancia del espectador en el trinomio estético productor-obra-recepción, con el que hace una valoración y crítica a la configuración inicial del espectador activo a partir de una revisión histórica que funda sus bases en los desarrollos ya mencionados de la escuela de Constanza.

La estética fenomenológica de la recepción atribuía el sentido del texto al receptor y declaraba que el lector participaba activamente del texto; sin embargo, no se consideraba aún una relación del sujeto y los nuevos medios tecnológicos. La intervención no se expresaba en el sentido práctico y material, siendo esta una de las limitaciones que encuentra Sánchez con respecto a la apertura de la obra de arte en el sentido social; en esta línea de reflexión él señala que:

[...] si el arte es una actividad práctica o forma específica de praxis creadora, que desemboca en un producto, dotado de cuerpo material, sensible, que significa gracias a la forma que se le ha dado, la intervención del receptor no tiene por qué limitarse a ese aspecto significativo. Puede afectar también a su aspecto material, sensible. Pero esta intervención no es posible si la obra de arte no abre posibilidades a semejante intervención. Pues bien, a partir de los años 60 y 70 del pasado siglo se producen una serie de obras que permiten y requieren una participación activa del receptor, no sólo en el plano de la interpretación. El proceso creador no se agota, en consecuencia, en su resultado, sino que se continúa o renueva con la intervención práctica del receptor que, de este modo, se convierte en co-autor o co-creador (Sánchez, 2005: 89).

Sánchez propone un desplazamiento del espectador, que ya no es solamente activo, sino que también es participante de la creación gracias a los nuevos medios electrónicos, cuyos alcances, en las décadas del 60 y 70, se perfilaban en expresiones como el videoarte, el audiovisual expandido y las instalaciones; y a su vez, de manera más reciente, con la popularización de la informática, el código abierto y la aparición de sensores de movimiento y otras interfaces

de interacción humano-computador que expandieron las bases conceptuales, expresivas, materiales y tecnológicas para la inclusión del público.

La década de los 60 y 70 se caracterizó por una revolución de las formas de expresión; la apertura del arte es innegable en el desplazamiento que hace del espacio del museo a las calles. Los *happenings*, el nuevo género de arte público de base comunitaria y colaborativa –entre otras manifestaciones–, promulgaban un arte soportado en niveles múltiples de participación, colaboración e, incluso, de cocreación, orientado hacia la construcción de esferas públicas críticas (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001) y de conexiones específicas, de carácter relacional con el entorno y sus practicantes (Ardenne, 2006).

El *artivismo*, encuentro entre los modos de hacer artísticos y los del activismo político, se convirtió en la respuesta creativa a circunstancias sociales como las del sexismo, el racismo, la guerra de Vietnam, el sida y otros problemas frente a los que, utilizando el mismo lenguaje en clave estética de formas como la publicidad, la fotografía y los *mass-media*, expandieron las estrategias para el acercamiento, cada vez mayor, de todo tipo de público.

Nina Felshin, en su libro *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, muestra cómo “la relación con el esquema en el que la exhibición representa la obra de arte y el grupo ocupa el papel de productor [y en ella] el espectador está representado por un significante igualmente expandido indexado a una audiencia pública grande y demográficamente variada” (1995: 91; traducción propia).

Así, la democratización del mensaje artístico, como el del consumo de este en los medios, logró que se hicieran visibles una gran cantidad de conflictos sociales y, por consiguiente, que pudieran llegar a más personas las expresiones de protesta al igual que las maneras de participación artística en asuntos sociales. La relación de distintos medios artísticos con la vida en sus dimensiones materiales hizo que se crearan redes de artistas y “públicos”, concentrados en modos de hacer en los que confluyen creación, propuesta estética y acción política directa.

Así pues, la salida de los circuitos academicistas, el debate frontal con el museo, el uso de otros canales comunicativos y una relación de participación y colaboración con los espectadores ofrecieron otros marcos para ampliar la noción del horizonte de expectativas, para dar cuenta de un horizonte de experiencias compartidas favorecidas por un arte con un énfasis cada vez mayor en lo proyectual y lo procesual.

Este cúmulo de expresiones heteróclitas, sumadas a los relatos contruidos en correspondencia con los distintos procesos, permitió que el teórico y

cofundador del movimiento *Fluxus*, Dick Higgins (1967), acuñara el concepto de *intermedia art*. Para Higgins, ese *intermedium* o conjunto entrelazado de varios elementos expresivos y comunicativos guarda relación con las convenciones históricas que separaban las artes en compartimentos estancos. Por su parte, la intermedialidad artística, con los nuevos medios dispuestos a su alcance, se convirtió en una forma de acercar a los nuevos espectadores a la experiencia del arte, lo que propició, al mismo tiempo, las acciones orientadas a la transformación del entorno social.

La televisión y la cultura de masas, en el plano de la recepción, hacían algo que no solo podría atribuírsele al dominio del arte, sino que, con autonomía, constituiría los contextos contemporáneos de comunicación. Carlos Granés, al referirse a las estrategias utilizadas por muchos activistas sociales en los 60 –el caso de Jerry Rubin⁶ y Abbie Hoffman–,⁷ señala que: “En Estados Unidos había más televisores que inodoros. Si se quería conectar con la juventud alienada, lo más efectivo era transmitir su mensaje por las pantallas” (2011: 305).

La participación del espectador, a la que alude Sánchez (2005), se da también gracias a la apropiación de los medios, en la que desarrollan un papel notable la reorganización formal y cognitiva en el ámbito de los consumos culturales, favorecidos, entre otros aspectos, por el consumo de medios de comunicación, como lo evidenció Néstor García-Canclini (1995).

Además de lo anterior, Sánchez (2005) insiste en la necesidad de desarrollar un marco de referencia con las respectivas categorías teóricas que permitan dar cuenta de la intervención del espectador en la estructura de la obra, o de la producción de medios para socializar la producción artística en el sentido en el que Walter Benjamin (2004 [1934]) lo había referido en su conferencia de “El autor como productor”. De este modo, la implicación del autor con el sistema de producción y el comportamiento del espectador con respecto a los hábitos procurados por cada sistema en relación con la obra de arte, ofrecen, además de niveles de raciocino y experiencias que lo transforman, medios de expresión y producción simbólica que han sido socializadas gracias a la nueva tarea del artista (Benjamin, 2004).

⁶ Fue un activista social en las décadas de 1960 y 1970. Lideró algunas de las primeras protestas contra la guerra en Vietnam, y fue cofundador de los Yippies (Partido Internacional de la Juventud), y promotor de “Pigasus”, el cerdo candidato a presidente.

⁷ Activista social, escritor y político de Estados Unidos, cofundador del Partido Internacional de la Juventud (*Youth International Party*, “Yippies”).

Vista de este modo, tanto la producción de la obra como la disposición del espectador están ligadas al contexto del sistema en el que se está inmerso, que, para Sánchez (2005), no es una limitante. Como él mismo aclara, el problema no es de significantes: la acción artística es una praxis transformadora y por tanto el receptor no se limita a los aspectos meramente materiales; al contrario, interviene y se apropia de la obra, lo que amplía el panorama creador y le permite al receptor afectar material y significativamente el producto estético (Sánchez, 2005).

Las prácticas que motivaron esta mutación, como hemos dicho, se concebían al tiempo como un esfuerzo en la composición del canal comunicativo del concepto y como creación del espacio operativo para la práctica (Marchán, 1986), favoreciendo no solo las actividades interpretativas del observador, sino, además, expandiendo en distintos niveles las formas de afectación directa, gracias a una implicación no solamente cognitiva, sino también corporal y desde la experiencia.

Atendiendo a las consideraciones de Benjamin (2004), el trabajo artístico y cultural obra también en el plano de la producción de artefactos mediáticos, y el tratamiento de estos como interfaces es indispensable en el proceso de mediatización y ulterior conocimiento de la realidad que deriva en modalidades diversas de la experiencia estética. Con tecnologías expresivas de distinta naturaleza, resulta posible la inmersión en otros tipos de realidades objeto de experimentación artística: realidades digitales, realidades virtuales o mixtas, que favorecen la aparición de nuevos códigos y, con ellos, diversas formas de experiencia estética signadas por los tránsitos entre la recepción, la participación y, ahora, la inmersión.

El espectador como interactor

La era digital ha favorecido no solamente la creación de nuevos contenidos, sino también la disponibilidad de recursos tecnológicos que simplifican las formas de participación por medio de interfaces y medios interactivos. La revaluación de los objetos y productos en los contextos de circulación y consumo de información –artísticos y culturales– ha hecho que sea imprecisa la idea de objetos en específico. La inclusión de otros medios atiende a intangibles o a materialidades no demarcadas, como las denomina Lars Elleström (2010), que se expresan en el avivamiento de las sensaciones y en el énfasis en el conocimiento que proporcionan los medios gracias a experiencias de carácter multisensorial y sinestésico, como lo señala Brea:

En las sociedades del posfordismo, la parte más importante del trabajo que se realiza ya no tiene por objeto la producción de bienes materiales, sino que se orienta a la producción intelectual y afectiva, a alimentar nuestras necesidades de sentido y deseo, de significado y placer (Brea, 2008: 70).

El acortamiento en la distancia entre creador y espectador, por medio de formas diversas de interactividad, ha creado caminos anticipados por las mutaciones de los conceptos de obra artística iniciados en los años 60 y por el surgimiento de ideas y prácticas en torno a la hipertextualidad (Nelson, 2003 [1974]). De esta manera, nociones como las de interactividad para nombrar el tipo de proceso inherente a este tipo de relación con el medio, o la designación de lectoautor (Moreno, 2002) o interactor (Machado, 2009) para denominar el sello característico del lector o usuario en el ámbito de los medios digitales, son indicativas de las relaciones entre teoría estética y contexto tecnológico que obligan a la ampliación de los marcos interpretativos propuestos en las estéticas de la recepción, como lo sugirió en su momento Sánchez (2005).

A este respecto, Pierre Lévy presenta un esquema útil, no solo para esclarecer la noción de interactividad planteada en términos simples como todo aquel proceso en el que se da “la participación activa del beneficiario de una transacción de información” (2007: 65), sino además para mostrar “las gradaciones y alcances de este tipo de procesos en clases diversas de medios que oscilan entre la personalización, la reciprocidad de la comunicación, el cálculo del mensaje en tiempo real y la implicación, hasta llegar a la telepresencia” (Lévy, 2007: 68).

Con un alcance distinto al de la metáfora de obra abierta acuñada por Umberto Eco, la comprensión de estas prácticas permite que no se hable de medios cerrados sino de relaciones entre cuerpo e interfaces y, a partir de allí, entre la vivencia corporalizada y la vida cotidiana, todo ello gracias a la hibridación de los medios en un tipo de experiencia estética mediada tecnológicamente. Esta oscilación intermedial, que ya se institucionalizaba en los artistas de las segundas vanguardias, favorece una atmósfera más propicia a las ideas de participación e interacción que, con el surgimiento de los medios digitales, implican claramente una fractura en “las relaciones de transferencia de conocimiento y opinión tradicionales basadas en la dialéctica expertos-audiencias” (Prada, 2012: 10). Además de lo anterior, la distancia entre arte y comunicación se reduce y se empiezan a explorar nuevas formas de intercambio, colaboración y participación, donde lo que prevalece son las relaciones y la experiencia que se crea con estos medios.

De este modo, la era de la hiperconexión y del hipertexto consolida la construcción de una sociedad profundamente permeada por lo digital, que propicia otras prácticas comunicacionales en las que, como lo señala Manovich (2005), ya no nos comunicamos con un computador, sino con la cultura codificada en forma digital. De esta manera, el término *interfaz cultural* describe mejor el tipo de membranas porosas que empiezan a crearse entre el hombre, el computador y la cultura (2005: 120). Tal y como puede evidenciarse, la popularización de Internet a partir de los años 90 y los adelantos que le acompañaron en materia de computación, dispositivos e interfaces digitales, se han encargado de desleír cada vez más la línea divisoria entre arte y comunicación en cuanto lugares privilegiados para la experiencia estética en su sentido contemporáneo.

Será luego la web 2.0 (Cobo y Pardo, 2007) la que consigue soportar las actividades de diseño que les dan origen y especificidad, en lo que Tim O'Reilly (2005) denomina “arquitecturas de participación consistente [en] una ética de cooperación incorporada, en la que el servicio actúa principalmente como un intermediario inteligente, conectando los límites entre sí y aprovechando el poder de los propios usuarios” (2005: 2; traducción propia). La web 2.0 es la responsable de propiciar espacios en los que circulan, se intercambian y generan contenidos por sus propios usuarios, lo que les permite interactuar con otras personas con objetivos y gustos parecidos, por medio de redes colectivas de datos que generan, en palabras de Prada: “La expansión de nuevos hábitos sociales y comunicativos, nuevas formas de prometedores potenciales” (Prada, 2012: 29). Con esto, los comportamientos colaborativos, la inteligencia colectiva y los rápidos tránsitos entre consumo y producción cobran vital importancia en la definición de los nuevos espacios interactivos de una web esencialmente social.

De esta forma, la experiencia está basada en la producción y creación de base colaborativa, lo que trae consigo una nueva forma cultural de intercambio con las redes de información o, en palabras de Félix Guattari (1992: 109), *una ecología de lo virtual* en la que las condiciones de creación específicas de esta época se realizan por medio de “interfaces fuera del límite que segregan la interioridad y la exterioridad y se constituyen en la raíz de todo sistema de discursividad” (1992: 114). Como lo dice Jesús Carrillo refiriéndose a Timothy Druckrey:

La cultura del ordenador no sólo genera nuevas técnicas y mediaciones, sino que se infiltra en los resquicios más íntimos de la cultura dando lugar a una transformación de las categorías de lo humano, de la máquina y de lo real (2004: 56).

De este modo, la apoteosis de lo digital expresada en la creciente popularización de las tecnologías de carácter inmersivo, orientadas a lo que se conoce como realidad virtual, realidad aumentada y, en general, a lo que se denomina como realidad mixta (Behrenshusen 2007a, 2007b) –experiencias que combinan espacios actuales y virtuales mediante diversas formas de visualización e interacción–, favorece, de nuevo, el surgimiento de categorías que dan cuenta de la experiencia de los sujetos, como es el caso de la inmersión.

La inmersión rompe la distancia estética, implica al participante en diversos grados gracias a mediaciones de diverso tipo. En este sentido Janet Murray (1999), Oliver Grau (2003) y Arlindo Machado (2009) coinciden en señalar que la inmersión depende en alto grado de la disposición del observador, de las estrategias lúdicas y narrativas que se ponen en juego para provocar la experiencia estética así como de las mediaciones técnicas y tecnológicas, artísticas, comunicativas, de diseño, entre otras, que envuelven la experiencia en su conjunto.

Los vertiginosos avances tecnológicos de la computación multimodal (Oviatt, 2017) ofrecen un amplio repertorio de herramientas para la creación de experiencias que se encuentran a disposición de casi cualquier usuario a un costo relativamente bajo. Más que simples desarrollos técnicos, tenemos en estos dispositivos verdaderas herramientas para la generación y diseño de experiencias de carácter inmersivo que dan pie a lo que Vásquez (2016) denomina “arquitectura de experiencias inmersivas”.

Operando en otro registro –el de los desarrollos de las máquinas cibernéticas que tempranamente advirtió Ítalo Calvino (2013) con su idea de los “autómatas literarios”–, la inteligencia artificial con la actual popularización de sus prácticas y tecnologías promete un escenario de realización para lo que David Casacuberta (2003) concibe como *arte artificial*. De acuerdo con Casacuberta, en un sentido amplio, el arte artificial es el desarrollo de máquinas o programas de computador capaces de crear obras artísticas que puedan interesar en un momento dado a un público humano (2003: 30). Pero la cuestión va más allá de la disposición de las personas a estos medios y se abre a una discusión sobre la creación colectiva en soportes de inteligencia híbrida, esto es, que involucran sistemas expertos de naturaleza artificial y sujetos que colaboran en escenarios mediados por algoritmos.

De esta forma, el uso de la inteligencia artificial para crear *interficies* fácilmente utilizables por un usuario en favor de la creación colectiva, y que el público pase de ser mero observador para convertirse en el verdadero creador de la obra (Casacuberta, 2003: 30) –pero ahora asistido por sistemas inteligentes–,

constituye la frontera más reciente para la expansión de los conceptos que designan estas experiencias ancladas de manera matricial en las preocupaciones de las estéticas de la recepción.

Los fanes y la recepción en contextos de intermedialidad y transmedialidad

La coincidencia discursiva de contenidos con los que se interactúa por medio de múltiples interfaces, con la convergencia de medios analógicos y digitales y de formas de comunicación interpersonal o que tienen al cuerpo como soporte, definen un escenario emergente para pensar las relaciones entre público y obra. Se trata, en este caso, del ámbito denominado transmedial.

Bajo esta designación se concibe el conjunto de intercambios y transferencias entre usuarios, plataformas y contenidos diversos (Elleström, 2017), en lo que se denomina cultura de participación, puntualizando con este modo de nombrar que la convergencia no solo alude a los medios, sino más bien al consumo de contenidos que se formalizan en estos medios y los modos de afectación que favorecen en los consumidores, permitiéndoles incluso participar como creadores de contenido y no solo como observadores. Según lo plantea Jenkins:

Con “convergencia” me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. “Convergencia” es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose (2006a: 14).

Actualmente, las estrategias utilizadas para el consumo y la circulación de contenidos atraen cada vez más la atención de los consumidores. El uso de distintas plataformas permite que la información sea concebida y difundida de manera rápida y asertiva; la construcción de una arquitectura de participación, inmersión y experiencia es cada vez más evidente y, a su vez, la interacción con los medios en la cocreación de contenidos por parte de los consumidores demanda la elaboración y fundamentación de nuevos conceptos que designen el tipo de operaciones y prácticas de los públicos.

Esta transformación de la realidad está permeada por el impacto de la información y la alteración que los consumidores ocasionan en la adaptación de las representaciones y sus significados en las prácticas cotidianas, lo que crea

un cruce entre la cultura participativa y la cultura de la colaboración (Jenkins, 2006b). Esta experiencia de convergencia de modalidades comunicativas de lo transmedial muestra la oscilación de contenidos transmitidos y producidos de distintas formas en relación con su uso, apropiación e interacción de los públicos entre sí y con dichos contenidos.

Dicho relacionamiento de los consumidores entre sí, con los medios, el contenido y los productores, es lo que, en el contexto contemporáneo, ocurre de manera constante. Los consumidores, antes espectadores, se involucran con los distintos agentes de comunicación como autoridades de peso en este panorama experiencial. Estos colectivos de conocimientos se traspasan información y se identifican con los contenidos que son presentados por las corporaciones mediáticas; de esta forma Jenkins, aludiendo a Pierre Lévy, indica cómo la cultura de la colaboración propia de la convergencia se caracteriza por la “desterritorialización del conocimiento” y la creación de “algunas comunidades virtuales de la red”, siendo estos “fans en línea” (Jenkins 2006b: 164-165), grupos que aparecieron incluso mucho antes de la era digital, caracterizados por un tipo de producción simbólica asociada a la vinculación emocional surgida del culto a algunos productos de la cultura de los medios masivos y como evidencia de un tipo de apropiación que resignifica las versiones de los universos simbólicos circulantes.

Con la cultura fan y la exploración del *fandom* se da un giro significativo a la comprensión de las formas emergentes de recepción en el ámbito de la convergencia. Vistos así, los agentes del trinomio estético autor-obra-espectador descargan todo su potencial en el tercer actor travestido: en este caso en la figura del fan. Los grupos de fanes logran adaptar contenidos en formas elaboradas de cultura popular y se aplican a la circulación de información, narrativas y elaboraciones propias de manera rápida gracias a los medios digitales y a otros canales que tienen a su disposición.

Los fanes se han convertido en generadores y transmisores de conocimiento por medio de contenidos creativos; de igual modo, se considera un fenómeno cultural que transita por varios campos sociales e incluso económicos que son hoy objeto de estudio de varios académicos en el ámbito mercantil, mediático e incluso político. Ante todo, por las múltiples facetas de la cultura fan:

El *fandom*, entonces, nunca es una “expresión” neutral o un “referente” singular; su estado y su desempeño cambian según los contextos culturales. Sin embargo, lo que las diferentes “actuaciones” del *fandom* comparten es una sensación de impugnación de las normas culturales. La reclamación identitaria de un “fan” sigue siendo, en cierto sentido, la

reivindicación de una identidad “impropia”, una identidad cultural basada en el compromiso de alguien con algo aparentemente sin importancia y “trivial” como una película o una serie de televisión (Hills, 2002: 11; traducción propia).

La relación crítica de la cultura fan con las producciones circulantes es un tema recurrente en las investigaciones sobre este campo. La producción mediática ha sido uno de los motivos de contracultura y resistencia hacia las corporaciones que tienen el poder en el flujo de la información, lo que encamina a esta revolución cultural hacia lo que podría considerarse como una forma de “democratización mediática” (Jenkins 2006b: 180). Figuras como los blogueros, los *hackers* y los piratas coinciden en la libertad de acción al romper las fronteras y cuestionar las formas convencionales de mercadeo y condicionamiento político que se dan por medio de la información.

La remezcla se convierte en una estrategia que, aunque no es exclusiva del *fandom*, parece promover en un sentido renovado la libre expresión, por medio de una serie de acciones: cortar, pegar, mezclar, fusionar, derivar, filtrar, alterar y reelaborar material visual y mediático preexistente (Prada, 2012: 175) gracias a la facilidad que en esta dirección ofrecen los medios digitales para la circulación rápida y ágil de formas diversas de apropiación y reapropiación de las imágenes y contenidos por parte de aficionados que tienen acceso a los medios, así como los conocimientos técnicos para efectuarlas.

Convergencia y estéticas de la recepción en clave posfenomenológica

El cambio de los medios masivos a los digitales permitió un nuevo escenario que, si bien tuvo sus antecedentes en las tendencias estéticas de los 70, se presenta como un nuevo panorama de transformación en las relaciones del ser con el mundo signadas por la convergencia de diversos modos de actividad, participación, interactividad e inmersión. Pensar en los pliegues de la realidad abiertos gracias a los medios digitales y a su combinación con formas culturales existentes, propone un nuevo modo de abordar los nexos entre el ser y el mundo, en los planos tanto del pensamiento como en la comprensión de las disposiciones corporales para otras formas de percepción y experiencia. Los complejos tecnosimbólicos que soportan nuestra especie, en permanente proceso de construcción, son formas que abren reiteradamente nuevos horizontes para la reflexión y la elaboración de conceptos que den cuenta del tipo de experiencias estéticas que son capaces de procurarnos, a la vez que son oportunidades para la investigación sobre aquello difuso que denominamos recepción.

Don Ihde (2009), desde una perspectiva que denomina como posfenomenología, propone un punto de encuentro entre la reflexión fenomenológica en su inspiración clásica y las prácticas tecnocientíficas orientada a esclarecer los vínculos entre el pensamiento filosófico y la estructuración de la percepción, la corporeidad y la experiencia, a partir de las relaciones entre lo maquínico, en su sentido más amplio, y la vida humana. Sus bases son la consideración fenomenológica del mundo de la vida y el pragmatismo en referencia directa a las cuestiones y transformaciones propuestas por la dupla ciencia-tecnología.

La posfenomenología, como lo plantea Ihde (2009: 23), representa un ámbito reflexivo que insiste en la indagación acerca del modo activo y encarnado en el que el sujeto aprehende el mundo, pero ahora mediante una corporeidad que se renueva protésicamente en relación con las mutaciones de la tecnología y las ciencias. Lo anterior superando la noción de cuerpo biológico en el que se ancla nuestra percepción y agregando dos dimensiones más: la cultural y la tecnológica. De este modo, como indica el autor:

Somos nuestro cuerpo en el sentido en que la fenomenología entiende nuestro “ser en el mundo” emotivo, perceptivo y móvil. A este modo de ser a través del cuerpo lo he llamado Cuerpo Uno. También somos nuestro cuerpo en cuanto lo experimentamos en un sentido social y cultural [...] A este espacio de significación cultural del cuerpo lo llamaré Cuerpo Dos. La conexión entre el Cuerpo Uno y el Cuerpo Dos es una tercera dimensión: la dimensión de lo tecnológico (Ihde, 2004: 13).

A diferencia de la Revolución Industrial sustentada en una visión mecanicista del mundo, el giro corporal efectuado gracias a los medios digitales de pensamiento y memoria, de cuño cibernético, instaura, según Ihde (2009), las condiciones de posibilidad para la exteriorización de habilidades y la ampliación y creación de cuerpos que se abren, desde los planos de lo perceptivo y lo experiencial, a otros modos de estar en el mundo. La corporeidad, en cuanto que pluralidad de modos en los que se dispone el cuerpo, proporcionan habilidades que se despliegan tras estas anexiones, lo que hace que se definan otros horizontes empíricos para nuestra experiencia. Es en este sentido que “[el] artefacto es simbióticamente ‘traccionado hacia’ mi experiencia corporal y dirigido hacia una acción dentro o sobre el medio ambiente” (Ihde, 2009: 42).

Más allá de las acciones de retención y protensión de la primera fenomenología, las tecnologías de pensamiento y memoria propician entonces el surgimiento de sus propios encadenamientos imaginativos, por medio de los hiatos siempre presentes entre percepción, pensamiento y acción mediados tecnológicamente.

Desde este punto de vista, las posibilidades detrás de los diversos caminos para acercarse al mundo con mediaciones y mediatizaciones imaginales son incontables, a la vez que cada forma medial comporta sus propios límites y constricciones. Por ejemplo, cuando alguien se sienta frente a una pantalla está percibiendo una realidad presentada más allá de las posibilidades de aprehensión directa o de presencia inmediata de su cuerpo biológico, lo que extiende, por medio de la técnica, el campo de lo que le es posible vivenciar; pero, al mismo tiempo, este tipo particular de mediatización no alcanza a capturar la totalidad y el potencial sensitivo de lo que se está mostrando. Gracias a esto la virtualización del cuerpo y de la percepción agregan una serie de cuestiones que pueden explorarse bien sea por vía artística, experimentando, jugando con los alcances y límites de dicho proceso, o por vía reflexiva, considerando las implicaciones vitales de tal extensión.

La virtualización, en la vieja acepción de Serres (1995) de un simple y necesario *salir de aquí*, no es un tema que solo le concierna a lo digital. Existen varios grados y modos de virtualidad estrechamente conectados a la mediatización tecnológica de la experiencia, de tal suerte que “nuestra historia, singular y colectiva, nuestros descubrimientos y nuestros amores emocionados, se parecen más a las apuestas azarosas del clima o de los seísmos que a un viaje organizado provisto de un contrato de seguros: pululan los pasibles y las virtualidades” (1995: 263). Es esta forma de azar, próxima al juego, rasgo determinante de lo artístico para Gadamer (1991), a lo aleatorio y fortuito, a lo imaginario y lo posible, pero en los registros que posibilita la técnica, la que abre con nuevo aliento los dominios de la experiencia estética en los que se interesaron originalmente Jauss e Iser, evidenciando el carácter histórico de los vínculos entre el arte, la percepción, la imaginación, y los dispositivos que nos procuramos para ello.

Y es justamente dicho procurarnos, componer y disponer, el que resulta problemático en las sugerencias que nos hacen, para efectos creativos y artísticos, las nociones de lo hipermedial, lo intermedial y lo transmedial. Esto no solamente por las dimensiones compositivas, sino por la exploración de los potenciales perceptivos, de activación sensorial e implicación de los públicos, usuarios o interactores, en ambientes y proyectos conformados de este modo.

Es en este espacio en el que cobra sentido una *hermenéutica material de la percepción*, como la concibe Ihde (2009). Una hermenéutica ocupada no solamente de los mecanismos lingüísticos de construcción de sentido, sino además de los medios, de las formas plurales de representar, presentar y conocer, con

las que se expanden las posibilidades de descubrimiento del mundo en el encuentro necesario entre técnica y experiencia. Una hermenéutica, señala Ihde (2009), aplicada a las formas de conocer, a las de imaginar y a la disposición del cuerpo en nuevas situaciones perceptivas.

Este marco de pensamiento le sale al paso a las filosofías que ven en la técnica un foco de deshumanización, de tal manera que, incluso en las figuraciones de Casacuberta (2003) y Calvino (2013) abordadas con anterioridad, no cabe una elaboración de la realidad por fuera de lo humano ni enteramente modelada por las máquinas. Al contrario, en ambos escenarios, es necesaria la intervención del ser humano acompañado de las técnicas que humanizan en la creación de nuevas condiciones para la experiencia.

Dicho lo anterior, quedan aún muchos cuestionamientos, nichos abiertos para la pregunta y la reflexión. Parafraseando a McLuhan (1987), al cambiar la tecnología cambian los problemas, cambia la experiencia y se transforma nuestra relación con el mundo. De esta forma, se nos presenta un sujeto visto bajo una nueva luz, un espectador/interactor/participante que tiene, entre otras, la posibilidad de ser infinitud de personas a la vez, de asumir distintas personalidades a la carta, en un espacio de movilidad en el que se construyen realidades interconectadas entre lo humano y lo artificial.

Referencias

- Ardenne, Paul. *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.
- Behrenshusen, Bryan G. "Toward a (Kin) Aesthetic of Video Gaming. The Case of Dance Dance Revolution". *Games and Culture* 2.4 (2007b).
- Behrenshusen, Bryan G. *Touching Is Good: An Eidetic Phenomenology of Interface, Interobjectivity, and Interaction in Nintendo's Animal Crossing: Wild World*. Tesis Universidad de Maine. Maine: Estados Unidos, 2007a. <https://bit.ly/2sVU1UX>.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004 [1934].
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Brea, José Luis. *El net.art y la cultura que viene*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Brigante, Anna María. "La teoría de la acción poética de Paul Valéry". *Pensamiento* 68.256 (2012).
- Calvino, Italo. "Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio". *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. (2013).
- Carrillo, Jesús. *Arte en la Red*. Madrid: Anaya, 2004.
- Casacuberta, David. "Creación colectiva". Barcelona: Gedisa, 2003.
- Cobo Romani, Cristóbal y Hugo Pardo. *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona y México: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic y Flacso, 2007.
- Druckrey, Timothy. *Electronic Culture. Technology and visual representation*. Nueva York: Aperture, 1996.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto literario*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1962.
- Elleström, Lars. *Media Borders. Multimodality and Intermediality*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Elleström, Lars. *Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- Felshin, Nina. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- García-Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.
- Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Bogotá: Penguin Random House, 2011.
- Grau, Oliver. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge: Massachusetts y MIT Press, 2003.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- Higgins, Dick. "Statement on Intermedia". *Artpool*, 3 de agosto de 1966. <https://bit.ly/2QlPWBR>.
- Hills, Mat. *Fan Cultures*. Londres: Taylor & Francis, 2002.
- Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas I*. Madrid: Alianza, 2006.
- Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- Ihde, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: UOC, 2004.
- Ihde, Don. *Postphenomenology and Technoscience*. Nueva York: University of New York Press, 2009.
- Innenarity, Daniel. "La experiencia estética según Jauss". *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ed. Hans-Robert Jauss. Barcelona: Paidós, 2002.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Jauss, Hans-Robert. *La historia literaria como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2006a.
- Jenkins, Henry. *Fans, Blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós, 2006b.
- Lévy, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2004.

Machado, Arlindo. *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Manovich, Lev. *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.

McLuhan, Marshall. *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta, 1994.

Moreno, Isidro. *Musas y nuevas tecnologías: El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós, 2002.

Murray, Janet. *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 1999.

Nelson, Theodor, "Computer Lib/Dream Machines". *The New Media Reader*. Eds. Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort. Londres: MIT Press, 2003 [1974].

O'Reilly, Tim. "What is web 2.0? Design patterns and business models for the next generation of software". O'Reilly®, 2005. <https://bit.ly/2SdTc4v>.

Oviatt, Sharon. "Multimodal interfaces". *The human-computer interaction handbook: Fundamentals, evolving technologies and emerging applications*. Eds. Andrew Sears & Julie A. Jacko. Florida: CRC Press, 2017.

Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Serres, Michel. *Atlas*. Madrid: Teorema, 1995.

Vásquez, Mauricio. "El cuerpo como interfaz. Experiencias inmersivas y mundos virtuales". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* 4 (2016).

Cuarta parte



¿Cómo explicar el desacuerdo de “la guerra de las ciencias”?*

Daniel Mejía Saldarriaga**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch11>



Introducción

El inicio de los años 90 trajo consigo uno de los debates académicos más comentados en los medios y las universidades del mundo. El auge del llamado “posmodernismo” llamó la atención de algunos científicos que decidieron expresar su rechazo ante las nuevas tendencias académicas que, en su opinión, buscaban parecer científicas fraudulentamente. El rechazo más controvertido y emblemático fue el famoso “escándalo Sokal”. Para resumir el episodio, Alan D. Sokal anunció que su artículo “*Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*” (1996) no era más que un fraude para mostrar la falta de rigurosidad de la revista que lo publicó y la facilidad con la que algo incoherente podía ser aceptado tan solo por su “apariencia científicista”.

Como réplica a tal rechazo, diversos estudiosos interesados en la ciencia se animaron a mostrar la necesidad de hacer reflexiones y críticas más juiciosas que la publicación de un fraude. A partir de estas publicaciones, surge un debate que Andrew Ross (1995) parece haber bautizado con el nombre de “la guerra de

* Este ensayo es un desarrollo de algunas reflexiones consignadas en mi monografía de pregrado “Desacuerdo esencial en la argumentación metacientífica: el caso de las guerras de la ciencia”, adscrita al grupo de investigación Conocimiento, Filosofía, Ciencia, Historia y Sociedad del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Versiones preliminares de este trabajo fueron mejoradas gracias a comentarios recibidos durante el año 2017. Agradezco a los asesores de mi monografía, Júlder A. Gómez Posada y Jorge A. Mejía Escobar, por su disposición y comentarios. También agradezco especialmente los comentarios de los participantes del II Coloquio de Argumentación organizado por la Universidad EAFIT.

** Filósofo de la Universidad de Antioquia y Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT. ORCID: 0000-0003-4522-5898. Correo electrónico: s.mejia.daniel@gmail.com.

las ciencias” (*Science Wars*) haciendo eco a la conocida expresión “guerra de las culturas”.¹ En sus palabras: “La Guerra de las Ciencias [es] un segundo frente abierto por los conservadores entusiasmados por el éxito de sus legiones en la guerra santa de las culturas” (Ross, 1995: 346).²

El debate de la guerra de las ciencias es importante dentro de las reflexiones académicas en torno a la ciencia por cuatro razones; primero, permitió tejer una conversación entre científicos de profesión y académicos interesados en la ciencia. Un intercambio entre tantos académicos interesados en la ciencia era algo sin precedentes para la época.

Segundo, “la guerra de las ciencias” desbordó la esfera académica, pues muchas de las discusiones se exponían como columnas de opinión en periódicos masivos, además que los eventos que reunieron a los académicos involucrados fueron promocionados para el público no académico. En este sentido, el debate intentó arrastrar a la opinión pública, puesto que muchos autores consideraban que sus argumentos debían dirigirse a convencer a la sociedad en general, no a los demás académicos con los que se discutía (Fuller, 2001; Gregory & Miller, 2001; Smith, 2001).

Tercero, a pesar de la intensidad del debate, no hubo acuerdo entre los implicados. Esto es importante porque el desacuerdo generalmente permite el mejoramiento de los argumentos en el transcurso del debate, además del enriquecimiento de las perspectivas que abarcan el estudio de conceptos importantes para las reflexiones sobre la ciencia, al igual que se enriquecen las opiniones y sectores que se ocupan de la comprensión social de la ciencia, el uso político de los productos científicos, los criterios de investigación estatales, etcétera.

Cuarto, siguiendo el punto anterior, nunca se logró explicar satisfactoriamente el desacuerdo que convocaba a los interesados. Es decir, a pesar de que todos los eventos y publicaciones son evidencia clara de un desacuerdo, la preocupación por explicar en qué estaban en desacuerdo era poco explícita o secundaria. Por ello, Anne Cudd (2001: 79) afirma que: “Claramente había un desacuerdo; sobre qué, sin embargo, no era claro. Era igualmente claro que los dos grupos estaban hablando a menudo el uno del otro”.³

¹ A pesar de que la expresión “guerra de las culturas” puede remontarse a la palabra alemana *Kulturkampf*, los participantes de la guerra de las ciencias remiten el paralelo entre su propio debate y tal expresión a la reflexión de Charles Percy Snow (2001 [1959]) en la que distingue entre la cultura científica y la humanista.

² Traducción de Joan Carles Guix en la edición española del libro de Sokal y Bricmont (1999).

³ Esta y las demás citas que fueron escritas originalmente en inglés han sido traducidas por el autor.

La falta de claridad o interés sobre el desacuerdo de la guerra de las ciencias puede explicarse por dos razones pragmáticas. Por un lado, dado el carácter polémico y mediático del debate, la mayoría de los querellantes se enfocaron en atacar a sus “oponentes”, mostrando sus fallas de interpretación y argumentación, en lugar de entender por qué se daba el debate, o sobre en qué estaban en desacuerdo. Por otro lado, el debate tuvo un carácter dinámico, en cuanto permitió matizar muchas posiciones y conceptos tradicionales en las reflexiones filosóficas sobre la ciencia (o metacientíficas). Entonces, luego del 2001, año en el que cesan las publicaciones y eventos, una nueva generación de académicos continúa con muchos de los puntos de la reflexión, mediante investigaciones y discusiones distintas, con problemas particulares. Así, el surgimiento de estas nuevas investigaciones ocupa la atención de los académicos y deja, de nuevo, el tema del desacuerdo de la guerra de las ciencias desatendido.

De acuerdo con lo anterior, el propósito de este ensayo es saldar la deuda pendiente sobre el desacuerdo de la guerra de las ciencias. En concreto, intenta responder a la pregunta de si puede explicarse tal desacuerdo acudiendo a los conceptos que se utilizan en el debate. Esta pregunta busca, en principio, comprender detalladamente los rasgos de la discusión que impiden que se dé un acuerdo esencial entre los implicados, es decir, no se busca mostrar quién tiene una ventaja teórica o se acerca más a la verdad, sino la naturaleza del desacuerdo persistente en la discusión ya mencionada.

El texto se divide en cinco partes; en la primera presento y rechazo las explicaciones que ofrecen los debatientes de la guerra de las ciencias a propósito de los desacuerdos en los que estaban inmersos. En la segunda parte presento un marco teórico distinto para explicar los desacuerdos de la guerra de las ciencias. En la tercera parte expongo distintos usos conceptuales que los participantes de la guerra de las ciencias reconocen explícitamente. Es decir, presento los casos en los que los debatientes son conscientes de la diferencia de opinión que genera el hecho de que se utilice de manera distinta un mismo concepto. En ese orden de ideas, en la cuarta parte analizo algunos de estos usos conceptuales y presento otros nuevos. Finalmente, en la última parte, concluyo el ensayo afirmando que el desacuerdo de la guerra de las ciencias puede explicarse de acuerdo con los conceptos que se utilizan en el debate.

Explicaciones del desacuerdo en la guerra de las ciencias

Si se quiere explicar los desacuerdos de los que dan cuenta las discusiones de la guerra de las ciencias resulta útil comenzar por las explicaciones que

ofrecen los mismos participantes. Estos incurren en un cambio de perspectiva al momento en el que intentan explicar el desacuerdo, puesto que no están intentando argumentar su propio punto de vista, sino el por qué tal punto se ve contrapuesto eventualmente con otro distinto. El cambio ocurre en la medida en que los argumentos no se dirigen a justificar la razonabilidad de un punto de vista (en contra de otro), sino a explicar el origen de los argumentos que sí se dirigen a tal justificación.

Este cambio de perspectiva da pie a una mirada más abierta sobre la discusión en la que los participantes personifican el papel de teóricos de la argumentación, más que el referente a su campo de trabajo habitual. En este sentido, expondré las distintas versiones del desacuerdo que los debatientes exponen explícitamente. Una vez hecho esto, evaluaré la pertinencia y alcance explicativo de estas versiones y, finalmente, analizaré una característica que comparten la mayoría de estas.

Pueden identificarse al menos seis explicaciones del desacuerdo; en primer lugar, aunque Cudd (2001) reconoce que no era claro en qué radicaba el desacuerdo entre los debatientes, considera que hay una tensión particular en la interpretación del concepto de objetividad. En segundo lugar, Keith Ashman (2001) afirma que el desacuerdo de la guerra de las ciencias es acerca de la naturaleza y del proceso de la ciencia. Este autor está de acuerdo con Cudd (2001) en que tal desacuerdo se produce, por ejemplo, en tanto se debate la noción de objetividad utilizada por los científicos cuando afirman que la ciencia es objetiva. Además, Ashman sostiene que el desacuerdo no es producto de la ignorancia en teorías científicas por parte de los interesados en los estudios en ciencia, tecnología y sociedad (STS, por sus siglas en inglés), ya que algunos científicos de profesión también se involucran en dichos estudios.

En tercer lugar, para Trevor Pinch (2001: 20), el malentendido radica en una impresión errada por parte de los científicos, pues consideran que la ciencia posee un privilegio epistemológico que la diferencia de cualquier otro tipo de conocimiento o actividad. De este modo, lo que hacen los STS al comparar a la ciencia con otros tipos de conocimiento o actividades genera la sensación de que se está socavando la ciencia.

En cuarto lugar, Peter Saulson (2001: 82) hace una anotación interesante en su análisis de los estudios de Harry Collins (1975, 1981, 1992) sobre el nacimiento de la tesis de las ondas gravitacionales en los 70. Afirma que, mientras que a ellos (los científicos) les interesa el funcionamiento de la ciencia en relación con el progreso y el éxito, a Collins (sociólogo) le interesa el comportamiento de los científicos cuando las respuestas están en duda. Es decir, Collins está

interesado en las controversias que se generan en el “camino hacia el progreso”. Así, este choque entre intereses provoca malentendidos y determina, al mismo tiempo, la forma en la que pueden relacionarse el científico y el sociólogo. Por ejemplo, permite entender la frustración del científico, en tanto que Collins pierde interés precisamente en el punto en el que la ciencia acierta.

En quinto lugar, para Steven Shapin (2001: 102), una de las razones por las que no hubo acuerdo en la guerra de las ciencias es porque se falló al reconocer algunas intenciones disciplinares. En concreto, los científicos creen que los sociólogos tienen intenciones normativas cuando llevan a cabo afirmaciones acerca de la ciencia; es decir, consideran que los sociólogos quieren prescribir sobre su actividad, cuando en realidad no es así. Esto provoca que se “deconstruyan” las tesis de la sociología. Por ejemplo, la tesis según la cual “la ciencia es una construcción social”, es traducida por “los científicos” en términos evaluativos: “la ciencia *solo* es una construcción social”.

Por último, Adrian Melott (2001) afirma que los desacuerdos epistemológicos son subsidiarios de formas de defender una autonomía. Es decir, tanto “las ciencias” como “las humanidades” están inmersas en una lucha por justificar y obtener una autonomía para destinar recursos cada vez más escasos para sus investigaciones. El efecto de este contexto de lucha es que se entienden las objeciones epistemológicas como ataques a la autonomía misma. En este sentido, lo que ocurre cuando hay un desacuerdo es que cada uno de los participantes está defendiendo la autonomía del campo de investigación al que está afiliado.

En este punto es necesario afirmar que ninguno de los argumentos que ofrecen los autores expuestos pretende explicar todo tipo de diferencia de opinión existente entre ellos, sino que se remiten a diferencias particulares en la discusión. A este respecto, es posible identificar, a partir de las explicaciones presentadas, al menos dos tipos de explicación del desacuerdo: el primero es el desacuerdo sobre conceptos (Ashman, 2001; Cudd, 2001) y el segundo es el desacuerdo sobre intereses (Melott, 2001; Pinch, 2001; Saulson, 2001; Shapin, 2001).

El primer tipo de explicación, propuesto por Cudd (2001) y adoptado por Ashman (2001), centra la diferencia de opinión en la forma en la que se utiliza el concepto de objetividad. Lo que esta idea pone de relieve es que los participantes no comparten los mismos supuestos metafísicos. Es decir, mientras que los defensores de la objetividad *metafísica* suponen la existencia de un mundo real y objetivo, no lo suponen así los que apuestan por una objetividad *epistémica*. La posición de estos últimos puede explicarse de dos formas distintas; o bien se consideran incapaces de probar la existencia del mundo real; o bien

están intentando ofrecer un concepto de objetividad general, que aplique para la ciencia y para otro tipo de “tradiciones” distintas a esta.

El segundo tipo de explicación es el que predomina entre los autores mencionados. Según este, el desacuerdo depende de una diferencia de intereses entre los participantes. Lo relevante de este tipo de explicación es que apela a algún tipo de fallo⁴ en el intercambio argumentativo de los debatientes. Es decir, la diferencia de opinión no hace parte de los conceptos mismos que utilizan los debatientes, sino de un error de comprensión o de comunicación.

Para Pinch, el fallo lo tienen los científicos al no comprender las intenciones de los STS; es decir, al entender la comparación que estos estudios realizan entre la ciencia y otras actividades humanas como un intento por socavar la ciencia misma. En este sentido, los científicos no logran comprender que tales estudios no pretenden socavar la ciencia, sino más bien apoyarla al mostrar sus procesos –incluso aquellos que los científicos no quieren mostrar– al público. Por consiguiente, si logra comprenderse que los STS no buscan atacar a la ciencia al realizar este tipo de comparaciones, el desacuerdo desaparece.

Desde la posición de Saulson, es posible afirmar que el fallo ocurre en la medida en que los científicos no comprenden que el interés de la sociología se dirige a los casos de controversia en la comunidad científica. Esto se debe al poco interés de tal comunidad por publicar dichos casos; en otras palabras, al interés casi exclusivo por mostrar casos de éxito que les permitan ganar una mayor credibilidad y mejor reputación. Es decir, los científicos no comprenden que los intereses de la sociología son distintos a los de sus campos, o que uno de sus objetos de estudio es la controversia. En este sentido, la frustración del científico es apenas normal en cuanto no encuentra un interés del sociólogo por los casos de éxito de la ciencia. De nuevo, la discusión puede resolverse en la medida en que se comprendan adecuadamente los intereses de la disciplina con la que se discute.

Shapin explica el fallo arguyendo que la comunidad científica se comporta como una familia en la que se aceptan afirmaciones atrevidas únicamente por parte de sus integrantes. En el momento en el que un forastero proclama alguna afirmación atrevida es señalado negativamente por querer prescribir sobre la actividad de una familia que no es la suya. De acuerdo con esto, si la comunidad científica no se comportara de esta forma, podría entender adecuadamente que el interés de los STS no es prescribir sobre la ciencia, sino describirla e interpretarla.

⁴ En otra publicación (Mejía, 2019) relacioné esta idea de fallo en el intercambio argumentativo con la “explicación defectuosa del desacuerdo” que es característica de la tradición filosófica moderna.

Hasta este punto, todos los fallos a los que acuden las explicaciones del desacuerdo los tienen los científicos al intentar comprender los postulados de los STS. Esta parece ser la explicación más usual de la diferencia de opinión en la guerra de las ciencias. Así también, Steve Fuller (1998, 2000), por ejemplo, ilustra de la siguiente manera (tabla 1) la forma en la que los científicos malinterpretan las afirmaciones contraintuitivas que hacen los STS acerca de su trabajo y su relación con la ciencia:

Tabla 1. Cómo los científicos malinterpretan los STS

Cuando los STS dicen...	Los científicos escuchan...
La ciencia es construida socialmente.	La ciencia es justo lo que la gente cree que es.
La validez de las afirmaciones científicas debe ser juzgada desde la perspectiva de quien las afirma.	No existe distinción entre la realidad y cómo la gente la representa.
Los STS son autónomos de la ciencia.	Los STS son irrespetuosos e intencionalmente ignorantes de la ciencia.
La ciencia es solo una de muchas formas posibles de interpretar la experiencia.	La ciencia es solamente una interpretación que distorsiona la verdadera naturaleza de la experiencia.
La gravedad es un concepto que los científicos utilizan para explicar, por ejemplo, por qué caemos hacia abajo y no hacia arriba. Existen otras formas de explicar el mismo fenómeno.	La gravedad existe únicamente en nuestras mentes y, si pensamos lo contrario, podríamos caer hacia arriba y no hacia abajo.
La explicación del científico sobre sus actividades no es necesariamente la mejor explicación de tales actividades.	La explicación del científico sobre sus actividades puede ser ignorada al explicar tales actividades.

Fuente: Steve Fuller (1998, junio 28), "Science: The Human Touch", *Independent*; Fuller (2000), "Science Studies through the Looking Glass: An Intellectual Itinerary", en: Ullica Segerstråle, ed., *Beyond the Science Wars: The Missing Discourse about Science and Society*, Albany, State University of New York Press, p. 204.

La versión de Melott logra explicar el desacuerdo sin necesidad de ubicar el fallo en la comprensión de los científicos. Este autor posiciona los intereses de los debatientes por encima de sus razones. Así, en la medida en que los intereses difieren en un contexto de pocos fondos para realizar investigaciones, se considera que la defensa de tales intereses es más importante que la confrontación de argumentos. En este sentido, el choque natural de intereses muestra que las personas fallan a la hora de evaluar racionalmente la información disponible.

En adición a lo anterior, la explicación de Melott fomenta dos ideas importantes; la primera es que existe un ganador y un perdedor en el debate; el

primero gana autonomía para disponer sus recursos, mientras que el segundo la pierde. Esto es importante porque implica que, al menos, uno de los dos debatientes tiene la razón. La segunda idea es que los argumentos epistemológicos afectan la autonomía de la disciplina con la que se discute. En consecuencia, el desacuerdo no es genuino, puesto que la discusión puede resolverse si no se entiende la argumentación como un ataque a la autonomía.

En conclusión, es justo afirmar que la forma predominante en la que los participantes de la guerra de las ciencias explican el desacuerdo en el que se ven inmersos consiste en apelar a algún tipo de fallo en la racionalidad de los debatientes. Es decir, en todos los casos, alguno (usualmente “el científico”) no entiende de la manera en la que debería. En este sentido, consideran que el desacuerdo es espurio, puesto que podría resolverse si los participantes comprendieran adecuadamente las pretensiones de sus interlocutores.

Ahora bien, este tipo de explicación parece no ser útil para analizar el debate de la guerra de las ciencias por cuatro razones: en primer lugar, las tesis de la guerra de las ciencias son lo suficientemente sustentadas como para juzgarlas como plausibles o razonables a pesar del desacuerdo. Luego, algunos científicos (Gross & Levitt, 1994; Sokal y Bricmont, 1999) no reconocen a los filósofos y sociólogos como interlocutores válidos en cuanto que no tienen formación científica. Sin embargo, otros autores (Fuller, 2001; Lynch, 2001; Shapin, 2001) muestran que, de hecho, los sociólogos sí tienen formación en ciencia y que las mismas afirmaciones que han hecho estos las han proferido científicos reconocidos. Por ello, en segundo lugar, es posible afirmar que los participantes de la guerra de las ciencias son pares epistemológicos (Gutting, 1982). Es decir, comparten la misma evidencia o están igualmente informados acerca de los temas discutidos; son igualmente competentes a la hora de juzgar con base en esta evidencia; y están libres de vicios cognitivos, tales como el dogmatismo, la parcialidad, la deshonestidad, etcétera (Arroyo, 2014: 9-10).

En tercer lugar, el tipo de explicación del desacuerdo predominante en la guerra de las ciencias impide que este sea entendido como un elemento positivo. En palabras de Ashman (2001: 98), como un elemento que “es a menudo el catalizador que produce una comprensión más profunda” entre los investigadores. En cuarto lugar, la explicación predominante cierra la posibilidad de un mayor entendimiento de los argumentos y, por tanto, de los conceptos empleados en las discusiones. Tal posibilidad es importante, puesto que, si la discusión fuese generada por el uso adecuado de un concepto, no podrá comprenderse dicho concepto más allá del señalamiento de sus usos correctos o incorrectos.

De acuerdo con las razones anteriores, considero necesario exponer un marco teórico que permita entender el desacuerdo de la guerra de las ciencias como una posibilidad de comprensión cooperativa de la ciencia; aumentar la comprensión de algunos conceptos relevantes para la discusión y, al mismo tiempo, reconocer la razonabilidad de las distintas tesis y la paridad epistemológica de los debatientes. Estas características son las que cumplen las distintas explicaciones del desacuerdo que presentaré a continuación.

Explicaciones *alternativas* del desacuerdo

Tesis de impugnabilidad esencial

Walter B. Gallie (1998) considera que hay desacuerdos que surgen necesariamente en algunas discusiones que se ocupan de la definición y el uso de un concepto. De esta manera, el autor sostiene que el carácter necesario de tales desacuerdos puede explicarse desde que se comprenda que el concepto que intenta definirse es uno *esencialmente impugnado*. Esto es, un concepto cuyo “uso apropiado implica, de forma inevitable, discusiones entre los usuarios acerca de sus usos apropiados” (Gallie, 1998: 8). En este sentido, un desacuerdo sobre un uso de este tipo de conceptos es irresoluble, a pesar de que los distintos usos puedan ser reconocidos.

Con el fin de definir este tipo de conceptos, Gallie ofrece distintas condiciones. Para que un concepto sea esencialmente impugnado debe: a) ser evaluativo; por ejemplo, evaluar la actividad científica como una racional; b) tener un carácter internamente complejo; es decir, la evaluación en cuestión depende de distintos factores que requieren ponderación; c) tener un carácter ambiguo, esto es, que los distintos criterios con los que se usa el concepto son adaptados a partir de la dinámica particular de la discusión; d) tener un carácter abierto; es decir, el uso del concepto debe poder modificarse según las circunstancias particulares; y e) ser usado ofensiva y defensivamente.

Nociones confusas

De acuerdo con Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989), las nociones expresadas en un discurso son indispensables para justificar un punto de vista. No obstante, es difícil que una noción sea este tipo de conceptos, el lenguaje correctamente y en correspondencia con un campo definido de aplicación. En este sentido, la aplicación de un término puede dar cuenta de la oscuridad o

claridad de una noción. En consecuencia, si se discute acerca de una noción que es oscura, o confusa, es posible que ocurra un desacuerdo.

Siguiendo a Júlder Gómez (2012: 168), en un desacuerdo generado por una noción confusa “quienes discuten comparten una definición formal de una noción, pero no comparten los criterios de aplicación de la noción”. En tal sentido, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: 217-223) ofrecen distintas razones por las que una noción puede ser confusa. Esto es, si: a) se usa fuera de su sistema formal previamente definido, b) se utiliza en nuevos razonamientos, c) es el objeto de múltiples interpretaciones, d) hace parte de una afirmación irrechazable, e) los objetos a los que hace referencia tienen un cambio notorio, f) su uso es regulado por una consecuencia práctica, g) es usada de manera metafórica o analógica, h) el influjo de la argumentación la afecta. Es decir, según la rigidez o flexibilidad con la que se aplique en la defensa de una tesis. Según esto, parece que cualquier intercambio argumentativo puede, en principio, estar abierto a la posibilidad de un desacuerdo generado por una noción confusa. Mas aún, la guerra de las ciencias parece ser un caso que posibilita el uso de nociones confusas en la medida en que la multiplicidad de disciplinas involucradas implica la multiplicidad de usos distintos de una noción.

Definiciones persuasivas

Según Charles L. Stevenson (1938), es posible explicar los desacuerdos éticos mediante el choque entre los significados contenidos en las definiciones de un orador y las de su audiencia. Tal cosa puede ocurrir cuando se usa una definición persuasiva; esto es, una definición distinta a la común que cambia algún significado (descriptivo o emotivo) de un término. Así, el orador puede ofrecer una descripción aparentemente igual a la esperada, pero que contiene un significado emotivo distinto al de la audiencia. Por lo tanto, el desacuerdo es producto del encuentro entre tales significados distintos.

Conforme a lo anterior, la propuesta de Stevenson es útil para comprender el surgimiento de desacuerdos. No obstante, para este autor, es recomendable estar alerta ante el uso de definiciones persuasivas en una discusión, puesto que pueden persuadir engañosamente a un interlocutor.⁵ Esto quiere decir que tal tipo de definiciones implican una mala intención del orador y que no deberían considerarse como legítimas en una discusión. Sin embargo, el trabajo de

⁵ Esta posición ha sido replicada en manuales de lógica que sostienen que una definición persuasiva se relaciona con un intento de manipulación disfrazado por una supuesta honestidad o claridad (Copi, Cohen & Rodych, 2010; Hurley, 2011).

Douglas Walton (2005) ha servido para legitimar el papel de las definiciones persuasivas en la teoría de la argumentación. Según este autor, tales definiciones pueden propiciar una persuasión racional (no engañosa) siempre que se justifique suficientemente la teoría de la que hace parte tal definición y que el interlocutor sea consciente de que se está cambiando la definición usual del término. De esta manera es posible comprender que las definiciones persuasivas sean elementos racionales para la persuasión y legítimos para la argumentación.

Usos conceptuales en la guerra de las ciencias

El marco teórico recién expuesto permite centrar el desacuerdo en la utilización de cierto tipo de conceptos. En consecuencia, resulta necesario comprender hasta qué punto puede decirse que la guerra de las ciencias es un debate en el que se usan de manera distinta los mismos conceptos. Esto es un paso necesario para luego comprender si tales usos pueden ser delimitados como casos de usos de conceptos esencialmente impugnados, definiciones persuasivas o nociones confusas. Sobre este punto, los mismos participantes de la guerra de las ciencias reconocen que hay un uso distinto de ciertos conceptos en la argumentación. Tal reconocimiento es importante porque permite entender la manera en la que las distintas perspectivas y disciplinas utilizan conceptos que parecen ser comunes. En concreto, existen al menos cinco reconocimientos de tal tipo.

En primer lugar, Sokal (2001) afirma que en los STS se confunden conceptos que necesitan ser distinguidos. Es decir, los autores afiliados a tales estudios utilizan una palabra o frase conocida (por los científicos) en un sentido distinto, nuevo y radical, lo que impide que pueda distinguirse entre los dos significados. Entonces, se confunden distintos niveles de análisis en los siguientes casos: a) la frase “construcción social de los hechos” omite la distinción entre hechos y el conocimiento acerca de ellos; b) el concepto de conocimiento se define en el programa fuerte en la sociología del conocimiento como “cualquier sistema de creencias aceptado colectivamente” (Bloor, 1998) mientras que, tradicionalmente, se ha entendido como “creencia verdadera justificada”; c) con respecto a la ontología se confunde la pregunta de cuáles objetos existen con la pregunta de cuáles afirmaciones acerca de estos objetos son verdaderas; d) en la epistemología se confunde la pregunta de cómo obtener conocimiento verdadero con la pregunta de cómo se asegura la credibilidad de ese conocimiento; y e) en la sociología, la pregunta por las influencias sociales sobre las creencias verdaderas se plantea también hacia las creencias falsas.

En segundo lugar, Jane Gregory y Steve Miller (2001) consideran que el concepto de *público* es distinto para los científicos naturales y los sociales. Los científicos naturales consideran al público como gente opuesta a la ciencia ya sea por ignorancia o por deficiencia en el conocimiento científico. Los científicos sociales, por el contrario, creen que el público está compuesto de personas que confían en la ciencia, que poseen un grado de conocimiento científico relevante y reconocen fácilmente las ideas tontas. A este respecto, estos autores proponen una alternativa en la que el público se entienda como agentes expertos en varios grados y formas en sus propias esferas y donde los expertos científicos pueden ayudar constructivamente pensando no solo como científicos, sino también como el público mismo.

En tercer lugar, un estudio de las propuestas de Collins le permite afirmar a David Mermin (2001) que ese autor entiende de manera distinta algunos conceptos con respecto a los científicos. Por ejemplo, el concepto de negociación para Collins caracteriza un proceso en el que las personas llegan a un entendimiento mutuamente aceptable de algo. Distinto a esto, los científicos consideran que la negociación tiene matices de duplicidad, egoísmo personal y sugiere cínicamente el rechazo a la búsqueda de una comprensión más profunda.

En cuarto lugar, cabe recordar que Cudd (2001) afirma que el concepto de objetividad a veces se usa metafísicamente y otras de manera epistémica. Mientras que los científicos consideran que la ciencia tiene una objetividad metafísica, es decir, que conoce los objetos del mundo real de una forma objetiva, los críticos de esta postura afirman que la ciencia solo es objetiva en un sentido epistémico, dado que posee un conocimiento intersubjetivo. En contraposición a estas posturas, Cudd (2001) defiende que la objetividad de la ciencia depende de que se descubran los sesgos cognitivos. Por tanto, la ciencia es objetiva cuando está abierta a escrutinio, es decir, cuando está abierta a considerar críticas.

En quinto lugar, el concepto de progreso tiende a causar debates importantes en el contexto de la filosofía de la ciencia. El debate de la guerra de las ciencias no es la excepción a esta tendencia; por el contrario, pueden mencionarse al menos tres usos encontrados del término “progreso”. Primero, en los STS (Fuller, 2001) se ha argüido que el progreso de la ciencia no es más que un mito, puesto que es posible referir numerosos casos de estudio que demuestran cómo los trabajos científicos pueden conducir a resultados erróneos. En este sentido, dichos estudios se centran en las connotaciones sociales, éticas y políticas de la noción de progreso.

Segundo, Philip Baringer (2001: 11) sostiene que, a pesar de los casos en los que la ciencia lleva a resultados erróneos, los científicos defienden que el

método científico, con sus técnicas de verificación externa, supera las falencias humanas y por esto se dice que la ciencia progresa. En efecto, algunos científicos defienden la idea de la existencia de un método que distingue a la ciencia de otras formas de conocimiento y que, además, se relaciona con el progreso de sus trabajos. Por ejemplo, Ashman (2001) afirma que el proceso autocorrectivo de la ciencia garantiza que las influencias sociales y culturales sean eliminadas. De manera parecida, Robert Park (2001) aduce que el método científico provee un mecanismo de autocorrección que distingue a la ciencia de otras formas de conocimiento. Así también, Michael Shermer asevera que: “[...] el método científico busca objetividad, basa sus conclusiones en validación externa. Se evita el misticismo: basar conclusiones en reflexiones personales que eluden la validación externa” (1997: 29).

Tercero, Baringer (2001) ofrece un uso alternativo para el concepto de progreso; afirma que la ciencia progresa si logra explicar una gama más amplia de fenómenos, y si sus predicciones son más acertadas y precisas numéricamente. Esta definición ofrece la ventaja de medir el progreso de una forma objetiva; además, es lo suficientemente cerrada para diferenciarla de las connotaciones sociales, éticas y políticas que usan los relativistas.

Análisis de los usos conceptuales

De acuerdo con la exposición anterior, sabemos que los debatientes de la guerra de las ciencias reconocen que los usos conceptuales no son iguales para todos. Ahora bien, las explicaciones alternativas del desacuerdo coinciden en centrar el desacuerdo en la naturaleza y usos de los conceptos. Por lo tanto, es posible preguntarse si los desacuerdos de la guerra de las ciencias pueden ser analizados mediante este tipo de explicaciones. Esto es, determinar si los distintos usos de un mismo concepto permiten afirmar que estamos ante un caso de un concepto esencialmente impugnado, una noción confusa o una definición persuasiva.

Definiciones persuasivas en la guerra de las ciencias

Sokal (2001) considera que gran parte del pensamiento “descuidado” de los STS se debe a que utilizan una licencia terminológica indebida. En sus palabras: “el autor intencionalmente usa una vieja palabra o frase en un sentido radicalmente nuevo, lo que socava cualquier intento por distinguir entre los dos significados” (2001: 19). Lo que describe Sokal aquí es lo mismo que describe Stevenson (1938) cuando se refiere a la existencia de definiciones persuasivas.

Es decir, los STS definen de manera distinta algunos conceptos conocidos por cierto segmento de la comunidad científica. Este cambio de definición da ocasión a que el nuevo significado descriptivo que dan los STS al concepto en cuestión se enfrente con el significado emotivo que tienen algunos miembros de la comunidad científica.

Pueden entenderse como definiciones persuasivas algunos de los usos conceptuales que los mismos debatientes de la guerra de las ciencias reconocen como distintos. En primer lugar, se encuentra el concepto de progreso; algunos científicos (Ashman, 2001; Baringer, 2001; Park, 2001; Shermer, 1997; Weinberg, 2001) reconocen que la ciencia progresa en tanto que cuenta con un método o proceso que, además de distinguirla de otras tradiciones, evita las influencias socioculturales sobre ella y es objetivo. A pesar de que Baringer (2001) contrapone su definición de progreso a las de estos autores, sigue teniendo en común con tales definiciones el hecho de aislar a la ciencia de reflexiones personales y factores socioculturales. Tal aislamiento representa el significado que conlleva la definición de progreso para estos autores. Ahora bien, tal significado choca con el que le otorgan los STS a la definición de progreso. Esto es, que el progreso debe pensarse en relación con las situaciones sociales, éticas y políticas, dado que los resultados de la ciencia son falibles.

En segundo lugar, puede entenderse el concepto de objetividad científica como una definición persuasiva en tanto ocurre el choque entre los significados metafísico y epistémico del término. Es decir, según Cudd (2001), algunos científicos –como Sokal (2001) y Weinberg (2001)– defienden un realismo que determina su definición de objetividad. Esto es, consideran que la ciencia es objetiva en cuanto que describe un mundo material objetivo y distinto del sujeto. La relación entre objetividad y mundo material representa el significado del concepto de objetividad. No obstante, autores como Ashman y la mayoría de los STS definen la objetividad de manera distinta. A saber, consideran que la ciencia solo puede ser objetiva en un sentido epistémico, es decir, puede tener creencias intersubjetivamente aceptadas. Así, este nuevo significado choca con el significado metafísico que conceden los científicos realistas a la definición de objetividad científica.

En tercer lugar, Sokal (2001) se refiere a una tensión en la definición de teoría científica. A este respecto, él y otros científicos (Ashman, 2001; Weinberg, 2001) sostienen que las teorías científicas no son sino una descripción de la realidad; o que por lo menos tienen una conexión especial con el universo físico. Según esto, el significado descriptivo radica en la conexión de la creencia con el mundo real. Sin embargo, la conexión entre creencia y mundo real no

hace parte de la definición de teoría científica del construccionismo social; de acuerdo con esta perspectiva, las teorías científicas son construcciones sociales, es decir, acuerdos de la comunidad científica. De este modo, el nuevo significado que otorga el construccionismo a la definición de teoría científica choca con el significado realista al que aluden los científicos cuando se refieren a sus teorías.

Finalmente, la definición misma de ciencia es persuasiva a la luz de la guerra de las ciencias. Muchos autores (Ashman, 2001; Cudd, 2001; Park, 2001; Shermer, 1997; Sokal, 2001; Weinberg, 2001) definen la ciencia como cierto tipo de búsqueda de la verdad, o por lo menos defienden la conexión especial de la ciencia con la verdad. Tal conexión representa el significado de esta definición de ciencia. No obstante, esta definición ha sido rebatida por distintos autores. Por ejemplo, en primer lugar, Ziauddin Sardar (2001) afirma que tal definición es tan solo un producto del proyecto colonial de Europa. En segundo lugar, Pinch (2001) define la ciencia como un cuerpo de experiencia, llevado a cabo por expertos con habilidades que determinan su propio grado de conocimiento y ayudan a decidir entre teorías rivales. En tercer lugar, Park (2001) sostiene que la ciencia es una estrategia que combina el reconocimiento de patrones con la acumulación de observaciones de la naturaleza; es comprobable experimentalmente y hace al mundo más predecible. En cuarto lugar, de acuerdo con Sualson, la postura de Collins y Pinch (1993) puede resumirse afirmando que “la ciencia no es un proceso automático que produce verdad infaliblemente” (citados en Saulson, 2001: 78). En vez de esto, la ciencia se asemeja más a un salón de clases caótico en el que todo vale.⁶ De acuerdo con lo anterior, estas cuatro definiciones dan cuenta de un significado en el que la ciencia no tiene una conexión especial o necesaria con la verdad.

Ahora bien, lo importante de estos casos no es que choquen dos significados distintos, sino que se cambia algo más que la descripción en las nuevas definiciones. En todos los casos ha ocurrido algo semejante; es decir, cuando cambia la descripción, cambia también el componente emotivo de la descripción inicial. Por ejemplo, el significado de progreso de los STS implica que la ciencia progresa al igual que cualquier otra empresa social, de manera poco computable y organizada. Esto afecta la valoración de la ciencia como una empresa más organizada y metódica que otras. En otras palabras, afecta el componente emotivo del significado de progreso entendido en relación con el método científico.

⁶ Vale la pena mencionar que, para David N. Mermin (2001: 92-93), el uso de la analogía del salón de clases no es más que una caricatura.

Algo parecido a lo anterior sucede en los casos de las definiciones de objetividad y teoría. Es decir, en estos casos, las descripciones de los STS despojan a la ciencia de una conexión especial con “la realidad”. En el caso de la objetividad, se cambia el significado descriptivo metafísico por el epistémico; en el caso de la teoría, se pasa de “una descripción de la realidad” a “una construcción social”. Tales cambios en las definiciones afectan también el componente emotivo que valora a la ciencia como una actividad más importante en cuanto que se relaciona directamente con el mundo real. En este punto, el cambio de descripción no solo implica el medir de maneras distintas la objetividad científica, o las condiciones de credibilidad, sino que también implica una valoración distinta. Finalmente, con respecto a la definición de ciencia, las distintas descripciones (Collins & Pinch, 1993; Sardar, 2001; Park, 2001; Pinch, 2001) que no relacionan la ciencia con la búsqueda de la verdad afectan la valoración del conocimiento científico como algo verdadero. En este sentido, cambiar la definición de “búsqueda de la verdad” afecta el componente emotivo de esta descripción.

En conclusión, todos los cambios de descripción recién expuestos dificultan el mantenimiento del componente emotivo presente en las descripciones de muchos de los científicos, es decir, reelaboran el significado descriptivo de tal manera que se cambia también el emotivo. A pesar de que estos cambios podrían ser eventualmente aceptados, el componente emotivo debe estar presente en la nueva descripción. Es decir, podría aceptarse que la ciencia progresa de igual manera que otras actividades sociales, pero, al mismo tiempo, es metódica. De manera parecida, podría aceptarse que la ciencia es objetiva en un sentido epistémico, que las teorías son construcciones sociales, o que la ciencia no solo busca la verdad. No obstante, no podría desconocerse una relación especial entre ciencia, verdad y realidad.

Nociones confusas en la guerra de las ciencias

Todos los conceptos recién expuestos como definiciones persuasivas pueden entenderse, al mismo tiempo, como nociones confusas. Es decir, los conceptos de progreso, objetividad, teoría y ciencia comparten las siguientes características: a) son usados por fuera de un sistema lógico-formal que determina sus casos de aplicación; b) han sido integrados a nuevos sistemas de razones; tales sistemas son los que justifican la creación de nuevos significados descriptivos expuestos en la sección anterior; en este sentido, c) son objeto de distintas interpretaciones, tal como se ha expuesto; d) se ven afectados por el influjo de la argumentación en la medida en que se ven flexibilizados o endurecidos

a favor o en contra de una tesis; y e) tienen consecuencias prácticas exteriores a su significado que regulan su uso. Es decir, estos conceptos, en cuanto se refieren a la ciencia, son regulados por asuntos prácticos como los medios de publicación o la credibilidad social, entre otros.

Las características anteriores no son las únicas que permiten afirmar que algunos conceptos discutidos en la guerra de las ciencias son confusos. Es decir, en primer lugar, el concepto de progreso científico hace referencia a cosas que cambian notablemente en tanto cobija nuevas situaciones a medida que el tiempo avanza, esto es, la noción de progreso puede hacer referencia a objetos de distintos ámbitos y naturalezas (técnica, tecnológica, ética, política, etcétera).

En segundo lugar, la definición de ciencia se expresa de manera analógica y metafórica.⁷ Por ejemplo, las definiciones de ciencia como búsqueda de la verdad y construcción social son sinédoques que limitan la actividad científica a asuntos concretos. De forma similar, la alegoría del salón de clases empleada por Collins y Pinch (1993) compara la actividad científica con una situación particular. Así también, Mermin (1993) plantea la idea metafórica según la cual la interpretación de evidencia científica depende de un *tapete* de experimentos (Mermin, 1996).

Conceptos esencialmente impugnados en la guerra de las ciencias

No todo desacuerdo implica la discusión de conceptos esencialmente impugnados. De hecho, la tesis de Gallie ha sido considerada como una teoría conceptual radical. No obstante, el persistente desacuerdo de la guerra de las ciencias plantea la posibilidad de que el desacuerdo se refiera a este tipo de conceptos. Esto es lo que creo que sucede con los conceptos de progreso y objetividad. Antes de explicar por qué tales conceptos parecen ser esencialmente impugnados, es necesario aclarar que estos no son los mejores ejemplares de este tipo de conceptos, por cuanto presentan variaciones con respecto a los ejemplos que Gallie ofrece.

La variación más significativa entre los ejemplos de Gallie y los usos conceptuales en la guerra de las ciencias consiste en que la tesis de este autor se dirige a situaciones en las que las condiciones aplican para todos los usos conceptuales involucrados en la discusión. Esto, sin embargo, no ocurre en la guerra de las ciencias. En estos casos los conceptos solo tienen un carácter internamente

⁷ El uso de metáforas en las reflexiones sobre la definición de la ciencia no tuvo un lugar importante en las discusiones de la guerra de las ciencias. Sin embargo, vale la pena mencionar que el estudio de metáforas en el discurso científico y la historia de la ciencia ha cobrado importancia en los últimos años (véase, por ejemplo, Palma, 2016).

complejo para uno de los usuarios, esto es, solo a ciertos autores –usualmente de los STS– les parece que para determinar si hay progreso u objetividad en la ciencia se necesita ponderar distintos factores. Por el contrario, a otros autores –usualmente científicos– les parece que el progreso y la objetividad son medibles objetivamente. Entonces, estos conceptos son simples para ciertos usuarios y complejos para otros. Esto implica que tales conceptos son ambiguos, en principio, solo para los usuarios que los consideran internamente complejos. No obstante, se tornan ambiguos luego de contraponer sus distintos usos en una discusión. De acuerdo con esto, dos de las condiciones impuestas por Gallie aplican solo para uno de los usuarios. Sin embargo, la caracterización que hago de los conceptos de progreso y objetividad como esencialmente impugnados logra explicar el carácter necesario del desacuerdo acerca del uso apropiado de los mismos.

Ahora bien, el concepto de progreso cumple con las condiciones de impugnabilidad esencial, puesto que: a) es evaluativo en cuanto que valora una mejora en ciertas condiciones de la ciencia en general, como la comunidad científica, las teorías, los programas de investigación, entre otros; b) es internamente complejo dado que no hay acuerdo acerca de los criterios sociales, éticos y políticos para determinar el progreso; c) es ambiguo, ya que la ciencia no progresa de la misma manera para todos los usuarios de este concepto; además, los criterios de uso son distintos dependiendo del usuario: para algunos pueden ser criterios lógicos, y para otros pueden ser sociales, éticos, políticos, económicos, etcétera; d) tiene un carácter abierto, dado que su contenido puede modificarse histórica y socialmente; e) es usado ofensiva y defensivamente, es decir, los usuarios defienden su uso del término de otros usos distintos. Tal como lo afirma Baringer [...]cuando se amplía la definición, las afirmaciones del progreso científico son menos distintas de las afirmaciones de progreso social, ético o artístico y más abiertas a argumentos relativistas” (2001: 11).

El concepto de objetividad también cumple con las condiciones expuestas por Gallie, dado que: a) evalúa la ciencia positivamente; b) es internamente complejo, puesto que los criterios para determinar la intersubjetividad de los agentes son múltiples; c) tiene un carácter ambiguo en la medida en que los usuarios tienen criterios (metafísicos o epistémicos) para regular su uso y, por esto, la ciencia no es objetiva de la misma manera para todos los usuarios de este concepto; d) es abierto, puesto que puede modificarse según el caso; por esto es que los STS analizan las controversias científicas, porque en estos casos no hay un acuerdo entre los científicos acerca de la objetividad de su disciplina; e) es usado ofensiva y defensivamente; así, por ejemplo, Ashman afirma que el desacuerdo de la guerra de las ciencias se refiere a “la afirmación

de los científicos naturales de que la ciencia es en cierto sentido objetiva, y una gama de posiciones sostenidas por algunos filósofos y sociólogos de la ciencia que rechazan de distintas maneras esta noción de objetividad” (2001: 98).

Con respecto a los demás conceptos analizados anteriormente, teoría y ciencia, parece que no cumplen con las condiciones de impugnabilidad esencial. Por un lado, el concepto de teoría parece no ser esencialmente impugnado, puesto que no evalúa una actividad, sino un producto. Es decir, la discusión radica en cómo entender el concepto de teoría científica, no en si una teoría es científica o no. De acuerdo con esto, y dado que el uso del concepto de teoría científica en la guerra de las ciencias no es evaluativo, no cumple con una de las condiciones de impugnabilidad esencial.

Por otro lado, a pesar de que el concepto de ciencia es uno de los más debatidos en la guerra de las ciencias, su uso parece ser regular al referirse a la comunidad científica. Es decir, a ningún académico de la discusión se le dificulta evaluar como ciencia a las teorías y disciplinas tradicionalmente entendidas como científicas. No obstante, ¿el desacuerdo es solo de definición? No parece ser así, por cuanto este desacuerdo es el más recurrente e insoluble de la discusión. Además, no puede limitarse únicamente a la definición de la palabra “ciencia”. Por el contrario, cada vez que se define la ciencia, se utilizan la mayoría de los conceptos que he mencionado: teoría, objetividad, y progreso. En este sentido, aunque existe un desacuerdo acerca de la definición, los argumentos que presentan tal definición impiden reducir tal desacuerdo a esta única cuestión.

De acuerdo con lo anterior, no parece que el desacuerdo a propósito de la ciencia pudiera explicarse simplemente al afirmar que la definición es persuasiva y la noción es confusa. Más bien, creo que este *desacuerdo* es esencialmente impugnado. Esto va en contra de la tesis de Gallie en cuanto se refiere únicamente a los *conceptos*. Sin embargo, a pesar de que el concepto de ciencia no es esencialmente impugnado, en su uso, está articulado con otros conceptos que sí lo son. Gracias a esto, el desacuerdo sigue siendo uno esencialmente impugnado. Ocurre lo mismo, por ejemplo, con la discusión del concepto de mentira; aunque no hay un desacuerdo acerca de qué es la mentira, el señalamiento de una mentira puede implicar la utilización de conceptos impugnados como el de intención.

Conclusiones

La guerra de las ciencias representa un episodio de gran importancia para el desarrollo de las reflexiones filosóficas sobre la ciencia; su carácter multidisciplinar,

dinámico y polémico lo hacen de especial interés para el análisis filosófico-argumentativo. En este trabajo me he enfocado en un análisis argumentativo de esta discusión, con el fin de comprender si los conceptos debatidos pueden explicar el desacuerdo de esta. Para lograr esto fue necesario entender la forma en la que los participantes de la guerra de las ciencias explican su propia situación. Es probable que algunos desacuerdos sean tan solo malentendidos o conflictos de intereses, como lo sugieren los debatientes; no obstante, no es evidente que sea este el caso, ni hay una buena razón para suponerlo. De acuerdo con esto, no descarto la explicación predominante del desacuerdo de los participantes de la guerra de las ciencias como un tipo de explicación plausible. Sin embargo, considero que no es evidente que sea sistemáticamente un malentendido –producido por un fallo– el que causa la diferencia de opinión en este caso.

Además, fue importante exponer el reconocimiento de los distintos usos conceptuales por parte de los debatientes de la guerra de las ciencias porque permite entender que los conceptos pueden relacionarse con el desacuerdo. Así, el análisis de los usos conceptuales a partir de las explicaciones alternativas del desacuerdo permite concluir que los conceptos del debate sí pueden explicar el desacuerdo de este. Si se entiende que las discusiones de la guerra de las ciencias incluyen el uso de definiciones persuasivas, nociones confusas y conceptos esencialmente impugnados puede afirmarse que el desacuerdo depende del uso y naturaleza de los conceptos, no de falta de comprensión, comunicación, o cooperación de los debatientes. De acuerdo con lo anterior, algunos conceptos de la discusión (ciencia, progreso, objetividad, método, teoría) dependen tanto de unos supuestos metafísicos, epistemológicos y pragmáticos como de ciertos valores.

Lo anterior se evidencia particularmente cuando se contrasta el uso de estos conceptos por parte de algunos científicos y de algunos STS; los primeros suelen usar los conceptos de manera simple y cerrada, mientras que los segundos usan los conceptos de manera compleja y no los aplican únicamente a la ciencia, sino a distintos tipos de “actividades”. Además, quienes usan los conceptos de manera cerrada y simple no tienen en cuenta la relación entre la ciencia y la sociedad como algo generalmente positivo, ni la manera en la que la ciencia puede compararse con otras formas de entender el mundo. Esto significa que el modo en el que usamos los conceptos en una discusión permite entender tanto los conceptos, supuestos y valores más importantes cuanto la posibilidad real de la interacción entre las disciplinas.

Referencias

- Arroyo, Gustavo. “Desacuerdos: apuntes para una agenda”. *Explorando el desacuerdo: Epistemología, cognición y sociedad*. Comps. Gustavo Arroyo, Teresita Matienzo, Roberto Marafioti y Cristián Santibáñez Yáñez. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.
- Ashman, Keith M. “Measuring the Hubble constant: objectivity under the telescope”. *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.
- Baringer, Philip S. “Introduction: the “science wars””. *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.
- Bloor, David. *Conocimiento e imaginario social*. Trad. Emmanuel Lizcano y Rubén Blanco, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Collins, Harry. “Son of the Seven Sexes: The Social Destruction of a Physical Phenomenon”. *Social Studies of Science* 11.1 (1981). <https://doi.org/10.1177/030631278101100103>
- Collins, Harry. “The Seven Sexes: A Study in the Sociology of a Phenomenon, or the Replication of Experiments in Physics”. *Sociology* 9.2 (1975). <https://doi.org/10.1177/003803857500900202>
- Collins, Harry. *Changing order: Replication and induction in scientific practice*, 2.^a ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Copi, Irving M., Carl Cohen & Victor Rodych. *Introduction to Logic*, 14.^a ed. Nueva Jersey: Routledge, 2010.
- Cudd, Anne E. “Objectivity and ethno-feminist critiques of science”. *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.
- Fuller, Steve. “Science Studies through the Looking Glass: An Intellectual Itinerary”. *Beyond the Science Wars: The Missing Discourse about Science and Society*. Ed. Ullica Segerstråle. Albany: University of New York Press, 2000.
- Fuller, Steve. “Science: The Human Touch”. *Independent*, 1998. <https://bit.ly/2Qe3A9Z>.
- Fuller, Steve. “The reenchantment of science: a fit end to the science wars?” *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.
- Gallie, Walter Bryce. *Conceptos esencialmente impugnados*. Trad. Gustavo Ortiz Millán. Ciudad de México: UNAM, 1998.

Gómez Posada, Júlder A. “Desacuerdo y malentendido”. *Praxis Filosófica* 34 (2012). <https://bit.ly/34IG1Lv>.

Gregory, Jane & Steve Miller. “Caught in the Crossfire? The Public’s Role in the Science Wars”. *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Gross, Paul R. & Norman Levitt. *Higher superstition: The academic left and its quarrels with science*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

Gutting, Gary. *Religious Belief and Religious Skepticism*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.

Hurley, Patrick J. *A Concise Introduction to Logic*, 11.^a ed. Belmont: Wadsworth, 2011.

Lynch, Michael. “Is a Science Peace Process Necessary?” *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Mejía, Daniel. “Tradición filosófica o teorías de la argumentación: Un desacuerdo sobre el desacuerdo”. *Revista Iberoamericana de Argumentación* 18 (2019). <http://doi.org/10.15366/ria2019.18>.

Melott, Adrian. “Randomized thoughts of a cultural turncoat”. *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.

Mermin, N. David. “Conversing Seriously with Sociologists”. *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Mermin, N. David. “The golemization of relativity”. *Physics Today* 49.4 (1996). <https://doi.org/10.1063/1.2807573>

Palma, Héctor. *Ciencia y metáforas: Crítica de una razón incestuosa*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

Park, Robert L. “Voodoo medicine in a scientific world”. *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.

Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Trad. Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos, 1989.

Pinch, Trevor. “Does Science Studies Undermine Science? Wittgenstein, Turing, and Polanyi as Precursors for Science Studies and the Science Wars”. *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001

Ross, Andrew. “Science Backlash on Techno-skeptics”. *The Nation* 261.10 (1995)

Sardar, Ziauddin. "Above, beyond, and at the center of the science wars: a postcolonial reading". *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.

Saulson, Peter R. "Life in a case study". *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Shapin, Steven. "How to be Antiscientific". *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Shermer, Michael. *Why People Believe Weird Things: Pseudoscience, Superstition, and Other Confusions of Our Time*. Nueva York: W. H. Freeman & Company, 1997.

Smith, David Norman. "The stigma of reason: irrationalism as a problem for social theory". *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.

Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. Londres: Cambridge University Press, 2001 [1959].

Sokal, Alan y Jean Bricmont. *Imposturas intelectuales*. Trad. Joan Carles Guix Vilaplana. Barcelona: Paidós, 1999

Sokal, Alan. "Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of quantum gravity". *Social Text* 46-47 (1996). <https://bit.ly/2EJSV1j>.

Sokal, Alan. "What the Social Text affair does and does not prove: a critical look at 'science studies'". *After the Science Wars*. Eds. Keith M. Ashman & Philip S. Baringer. Londres: Routledge, 2001.

Stevenson, Charles Leslie. "Persuasive Definitions". *Mind* 47.187 (1938). <https://doi.org/10.1093/mind/XLVII.187.331>.

Walton, Douglas. "Deceptive Arguments Containing Persuasive Language and Persuasive Definitions". *Argumentation* 19.19 (2005). <https://doi.org/10.1007/s10503-005-2312-y>.

Weinberg, Steven. "Physics and history". *The One Culture? A Conversation about Science*. Eds. Jay A. Labinger & Harry Collins. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Metáforas conceptuales de la sexualidad en la revista *Soho**

Luis Alejandro Betancur Echeverry**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch12>



Introducción

Continuamente redefinimos nuestras creencias, las situaciones en que nos encontramos e, incluso, nuestras relaciones íntimas y sociales. En un proceso cognitivo continuo, creamos conceptos, los vinculamos a nuestro saber y experiencias y, por supuesto, los desarrollamos y socializamos por medio del lenguaje. Como lo afirma Cristina Soriano (2016), las metáforas desempeñan un papel importante en la comprensión del mundo y la manera de comunicarlo, puesto que, más allá de ayudar a esclarecer ciertas nociones, permiten su creación. Así mismo, por medio del lenguaje se genera una red de circulación de conceptos en la que es posible rastrear las percepciones¹ y nociones particulares de una

* Este ensayo es producto de la investigación "Metáforas conceptuales acerca de la sexualidad. Estudio de caso: *Revista Soho*", desarrollada en el marco de la maestría en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT, con la asesoría de la profesora Clemencia Ardila de Robledo.

** Publicista de la Universidad Pontificia Bolivariana y licenciado en Español con énfasis en Sociología de la Valley City State University, Dakota del Norte. Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: lbetan39@eafit.edu.co.

¹ Evans define la percepción en los siguientes términos: "Involves human sensory (or sense-perceptory) systems and the brain in order to form representations known as percepts. Perception consists of three stages: (1) sensation; (2) perceptual organization; and (3) identification and recognition" ["La percepción involucra los sistemas sensoriales y el cerebro, con el fin de formar representaciones conocidas como perceptos. La percepción consiste en tres etapas: sensación, organización perceptual e identificación y reconocimiento"] (2007: 160). Las traducciones de los textos en inglés son propias.

sociedad determinada acerca del amor, el odio, la muerte, la vida, las relaciones o la sexualidad.

Entre esas posibilidades, este ensayo centra su interés en la sexualidad,² cuya concepción varía en cada sociedad según los factores culturales y el contexto sociohistórico en el que esta se desarrolla. Cada época y sociedad señalan las normas que regulan la conducta sexual, como la prohibición del adulterio en los Diez Mandamientos, la tolerancia hacia la homosexualidad en la antigua Grecia y la aprobación de la prostitución infantil en la antigua Roma. Los rituales alrededor del cortejo, los roles del hombre y de la mujer, su comportamiento sexual y las concepciones frente al sexo se transforman constantemente por la intervención de otras culturas, los mandatos religiosos, las leyes y, en especial en la era moderna, por los medios de comunicación.

Los medios de comunicación se diseñan para llegar a un público masivo y aumentar su alcance. Su influencia se extiende por medio de distintos canales y se proyecta a diferentes estratos socioeconómicos y culturales. Se nutren de la sociedad y reflejan sus concepciones acerca de un tema en especial. En otras palabras, los medios de comunicación son, por un lado, fuente de conceptos y, por otro, receptores de estos, como es el caso de las revistas, que publican diferentes artículos por secciones y en las que el empleo del lenguaje varía de acuerdo con su género, el tema, y el articulista. Asimismo, estas tienen la propiedad de transmitir conceptos ya sea de forma escrita o por medio de imágenes.

En este marco, el presente ensayo tiene como objetivo observar cómo se expresan algunos aspectos de la sexualidad en Colombia, a partir del análisis de algunas metáforas conceptuales en la sección *Sexo para hombres* de la revista *Soho*. Estas metáforas conceptuales permiten comprender un concepto a partir de otro. Los resultados no solo aportan información a futuras investigaciones

² De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud: "*Sexuality is a central aspect of being human throughout life and encompasses sex, gender identities and roles, sexual orientation, eroticism, pleasure, intimacy and reproduction. Sexuality is experienced and expressed in thoughts, fantasies, desires, beliefs, attitudes, values, behaviors, practices, roles and relationships. While sexuality can include all of these dimensions, not all of them are always experienced or expressed. Sexuality is influenced by the interaction of biological, psychological, social, economic, political, cultural, ethical, legal, historical, religious and spiritual factors*" ["La sexualidad es un aspecto central del ser humano, presente a lo largo de su vida; esta incluye al sexo, las identidades y los roles de género, la orientación sexual, el erotismo, el placer, la intimidad y la reproducción. La sexualidad es experimentada y expresada mediante pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, conductas, prácticas, roles y relaciones interpersonales. Aunque la sexualidad puede incluir todas estas dimensiones, no todas se vivencian o se expresan. La sexualidad está influida por la interacción de factores biológicos, psicológicos, sociales, económicos, políticos, culturales, éticos, legales, históricos, religiosos y espirituales"] (OMS, 2006: párr. 5).

relacionadas con la metáfora conceptual, en el contexto colombiano, sino también a otros estudios sociocognitivos y sociolingüísticos.

Para tal fin, se presenta una sistematización de expresiones metafóricas acerca de la sexualidad de la sección *Sexo para hombres: sexualidad, consejos, novedades y tendencias*, del sitio web de la revista *Soho*,³ en la que se desarrolla este tópico desde la perspectiva masculina y femenina. El corpus de la investigación, algunos de cuyos resultados se presentan en las páginas que siguen, está constituido por las ediciones que van del número 26 (enero de 2002) hasta el número 175 (noviembre de 2014), que hacen parte del período en el que Daniel Samper Ospina⁴ estuvo a cargo de la revista y logró posicionarla como una de las más leídas del país.

El análisis y la categorización de las metáforas se fundamenta en la noción de metáfora conceptual de George Lakoff y Mark Johnson (2009 [1980]), y en el método diseñado por Emilio Rivano (1999) para su interpretación. De este modo, se consideran tanto los elementos que definen a la metáfora conceptual cuanto un método de análisis que permite agrupar en categorías las diferentes expresiones metafóricas y, posteriormente, precisar la metáfora conceptual correspondiente.

Como antecedentes de esta investigación se encuentran los trabajos de varios autores que han analizado algunas metáforas conceptuales y sus expresiones acerca de la sexualidad en la perspectiva lingüístico-cognitiva. Entre ellos cabe destacar, primero, a Lino Gutiérrez (2014), y su tesis sobre *Expresiones sexuales de los adolescentes limeños*. Este investigador recolectó datos con grupos focales, conformados por adolescentes entre los 15 y 17 años, con el objetivo de “determinar los procesos/mecanismos semántico-cognitivos subyacentes a las expresiones sexuales de los adolescentes limeños” (2014: 15). Paola Alarcón (2001), por su parte, consigna en su tesis *La imaginiería sexual del español de Chile* expresiones metafóricas provenientes de enunciados orales de conver-

³ *Soho* es una revista colombiana de entretenimiento fundada en 1999. Su audiencia es potencialmente masculina y en el medio se reconoce por la publicación de fotografías de desnudos de modelos, actrices y otras celebridades. Aunque *Soho* cuenta con artículos de diversos contenidos, como deportes, política y actualidad, su principal tema es la sexualidad. En ese sentido, bien puede considerarse como impulsora de creación y circulación de redes conceptuales acerca de la sexualidad, dado que promueve visiones y comunica modas e imaginarios sexuales que influyen el comportamiento de la sociedad contemporánea.

⁴ Daniel Samper Ospina, director de la revista hasta el año 2014, definió a *Soho* como un medio “capaz de sacudir esa moral vieja, oxidada y mojigata de ciertos sectores de la sociedad colombiana con la irreverencia y la creatividad como arma” (Restrepo, 2014: párr. 3).

saciones, canciones, programas de televisión y radio. El objetivo de su estudio es sistematizar la gama expresiva del ámbito de la sexualidad en el español de Chile y postular algunas de sus metáforas conceptuales. Al igual que la presente investigación, Alarcón utilizó la metodología propuesta por Rivano (1999) para el análisis de las metáforas. Por último, Andrea Pizarro (2014) en su tesis *Tabú y eufemismo en la ciudad de Madrid* estudia “cómo nombran los hablantes las distintas realidades sexuales y qué significa esa variación en términos sociolingüísticos” (2014: 4). Para ello se sirvió de entrevistas, y se basa en la revisión bibliográfica de manuales sociolingüísticos.

A continuación, en los tres apartados en los que se organiza este ensayo, se define, en primer lugar, la noción de metáfora conceptual y se determina su estructura y su función en el lenguaje y la comunicación. En un segundo momento, se explican algunas características de la metáfora conceptual. El tercer apartado presenta el proceso de recolección de datos con un análisis de las metáforas en el que se relacionan algunos de los resultados obtenidos.

Metáfora conceptual

Para Lakoff y Johnson (2009), el lenguaje es fruto de una serie de factores, como la cultura, el entorno o las experiencias, que lo nutren y transforman y, por tanto, no puede estudiarse de manera aislada, sino a partir de la conexión entre el pensamiento conceptual, la experiencia corpórea y la estructura lingüística, tal como lo propone la lingüística cognitiva.⁵ Es en este contexto en el que surge la noción de *metáfora conceptual*, término acuñado por estos autores por primera vez en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*.⁶ En este texto, caracterizan la metáfora como un fenómeno que va más allá de lo retórico, como se consideraba en las teorías clásicas, y afirman que su función principal es cognitiva, ya que a ella se debe la categorización conceptual de nuestra experiencia. En sus palabras: “Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff

⁵ Cuenca y Hilfery (2007), citando a Adriaens (1993), definen el concepto de ciencia cognitiva como “un paradigma científico contemporáneo que intenta conjugar una serie de campos existentes (la inteligencia artificial, la psicología, la ciencia neurológica, la filosofía, la lingüística y la antropología) en un esfuerzo conjunto para estudiar el dominio complejo de la cognición/inteligencia en su sentido más amplio (incluyendo, por ejemplo, problemas de representación del conocimiento, procesamiento del lenguaje, aprendizaje, razonamiento y resolución de problemas)” (2007: 14).

⁶ La primera edición de *Metáforas de la vida cotidiana* es de 1980. En castellano, de 1986.

y Johnson, 2009: 39). De hecho, el uso de las metáforas no reside solo en las palabras, sino también en las ideas (Gibbs, 2008: 35). Es decir, existe una razón más profunda al utilizar una metáfora, esto es, el desencadenamiento de una idea, un pensamiento, una experiencia.

Así pues, las metáforas impregnan la vida cotidiana, la forma en que pensamos y actuamos. A este respecto, Constanza Moya afirma que:

La metáfora es la estructura cognitiva esencial para la comprensión de la realidad y el lenguaje metafórico es, entonces, una consecuencia de la capacidad de pensar metafóricamente, un reflejo de que no sólo es la manera más común de pensar, sino que nuestro lenguaje común es mucho más metafórico de lo que a menudo advertimos (2008: 182).

La metáfora es entonces un componente fundamental de nuestra forma de ver el mundo y de expresarnos frente a él. Ayuda a comprenderlo, expresarlo y recrearlo, y es una parte innata en nuestra estructura cognitiva. En este sentido, engloba las proposiciones, creencias y conceptos que conforman una cosmovisión y que sirven como marco de interpretación de la información recibida por medio de los sentidos. En consecuencia, el lenguaje metafórico es el sistema gramatical de los símbolos que se emplean para expresar la realidad y que emanan directamente de la capacidad de *pensar metafóricamente*, entendiendo esto como la capacidad de enmarcar la realidad percibida en una cosmovisión que la interprete.

Aunque para algunos autores el proceso metafórico obedece a la experiencia en el mundo captada por el cuerpo (Lakoff y Johnson, 2009), otros, como Evans y Green (2006), afirman que la metáfora no solo responde a una experiencia física, sino que también supone un entendimiento social, cultural e incluso histórico del mundo. Según Evans (2007), la metáfora conceptual, por lo general, se fundamenta en la interacción del sujeto con el mundo sociofísico.⁷ Las costumbres, el idioma, e incluso las modas, afectan nuestra manera de ver el mundo y, por ende, el modo en el que nos expresamos.

Acerca de la motivación que existe para el uso figurado del lenguaje, en especial el empleo de las metáforas, Croft y Cruse afirman que “un hablante hace uso de una expresión en sentido figurado cuando siente que ningún uso

⁷ “*Conceptual metaphors are often grounded in the nature of human interaction with the socio-physical world of embodied experience*” [“Las metáforas conceptuales se basan con frecuencia en la naturaleza de la interacción humana con el mundo socio-físico de la experiencia encarnada”] (Evans, 2007: 137).

literal de la misma lograría producir el efecto deseado” (2008: 253). Es decir, la metáfora puede contribuir a captar la atención de manera más eficaz, o ayudar a una mayor comprensión de un concepto, o permitir la transmisión de conceptos nuevos.

En este sentido, una función de las metáforas en el proceso comunicativo es la de aportar a la comprensión, puesto que, como lo anota Luz Amparo Fajardo, la metáfora es “un vehículo que hace posible profundizar en el conocimiento que tenemos del mundo” (2006: 48). Por lo tanto, la teoría de la metáfora conceptual aporta a la comprensión de la manera en la que pensamos y percibimos el mundo que nos rodea. Lo anterior es especialmente claro en los casos en los que existe ambigüedad, por lo que es posible afirmar que la metáfora cumple una función aclarativa, pues puede exponer conceptos que no resultan claros, con una intención primordialmente didáctica, descriptiva y explicativa.

En su libro *La metáfora: Ensayos transdisciplinarios*, Eduardo de Bustos (2000: 140) considera que gracias a la mediación de las metáforas se construye, reorganiza y determina una misma realidad, y se descubren, revelan o develan nuevos elementos o relaciones preexistentes en ella. En ese sentido, la metáfora permite la conceptualización y reconceptualización del mundo que nos rodea, pues constantemente transforma y alimenta nuestra noción de la realidad.

En suma, la metáfora conceptual es un tipo de pieza de rompecabezas que ayuda al entendimiento de las concepciones individuales y grupales de los conceptos, a la vez que refleja nuestras percepciones del mundo. Para poder entender ciertos conceptos abstractos que pueden resultar confusos, nos valemos de otros más tangibles, por medio de palabras o expresiones lingüísticas que, como lo expone Zoltán Kövecses (2010), provienen del lenguaje o de la terminología de un dominio conceptual más concreto. Esto explica por qué el proceso metafórico generalmente va de lo concreto a lo abstracto, pues utilizamos lo que conocemos para hablar de algo más incierto o que, según el contexto, permite otras acepciones.

En ese orden de ideas, Ruiz y del Campo (2016) reúnen algunas de las características ya mencionadas, y definen la metáfora conceptual como:

Un conjunto de correspondencias conceptuales entre dos dominios de conocimiento, de los que uno, denominado dominio fuente, concreto y enraizado en nuestra experiencia cotidiana, nos ayuda a razonar y a hablar de otro, denominado dominio meta, generalmente más abstracto (2016: 331).

Estos dominios conceptuales son como dos imágenes que se proyectan una sobre otra, que se superponen. Existe un entramado de correspondencias entre estos dominios que, a su vez, configura un concepto que se encuentra en la base de la conducta y el lenguaje cotidianos de los seres humanos y posibilita su comprensión de la realidad.

Asimismo, Rivano expone que “una expresión metafórica (palabra, frase, oración), es una realización (superficial) de este entramado de correspondencias conceptuales, que es la metáfora” (2013: 17). Y agrega, refiriéndose a la metáfora conceptual, que “más que una metáfora, es un conjunto de metáforas, algo así como el común denominador metafórico de un conjunto de metáforas” (2013: 101). Es decir, las expresiones metafóricas pueden agruparse de tal forma que constituyan metáforas conceptuales; por ejemplo, “qué lejos hemos llegado”; “nos encontramos en una encrucijada”; “esta relación no va a ninguna parte”, y “estamos atascados” son expresiones agrupadas en una misma metáfora conceptual: “El amor es un viaje”.

En el proceso metafórico se da un entendimiento de un concepto en términos de otro (A en términos de B). En este proceso existe un número de correspondencias (*correspondences*) sistemáticas entre los dos dominios en el sentido en que los elementos conceptuales de B corresponden a los de A. Estas correspondencias conceptuales son denominadas *mapeos* (*mappings*).

Por ejemplo, la metáfora conceptual “las ideas son alimentos” cuenta con un dominio de origen o dominio fuente y un dominio meta o destino. El dominio de origen se encarga de prestar sus conceptos, mientras que el dominio destino toma prestados dichos conceptos para facilitar la comprensión de lo aludido, esto es, los alimentos son el dominio de origen y las ideas el dominio meta. Esta metáfora conceptual se encuentra evidenciada en expresiones metafóricas como: “No me trago lo que dices”, que remite a la idea de que la información otorgada por un sujeto B no es creíble para un sujeto A; “algo se está cocinando en esa reunión”, en la que un sujeto intuye que hay algo que se está planeando por un grupo de personas, y “es difícil digerir tanta información”, cuando el sujeto expresa su dificultad para comprender un gran volumen de información.

En esa medida, la metáfora cumple una doble función: por un lado, representativa de la experiencia del sujeto y, por el otro, es reflejo de los conceptos de la sociedad. Metaforizamos nuestras experiencias y de ese modo podemos determinar las percepciones y convicciones frente a conceptos como el amor, la justicia o la sexualidad.

Características de la metáfora conceptual

Como se enunció anteriormente, las metáforas conceptuales se identifican por ser un fenómeno cognitivo, y no un simple accidente lingüístico. Es por esta razón que se presentan dentro y fuera del lenguaje. Aunque hasta ahora hemos mencionado algunas características de la metáfora conceptual, es importante analizar algunas de sus propiedades más relevantes. A este respecto, Soriano (2016) expone los siguientes rasgos:

1. Reconocimiento de lo abstracto en términos de lo concreto y corporeización (*embodiment*): Las metáforas se basan fundamentalmente en nuestra experiencia sensomotora del mundo, debido a que el entorno en el que vivimos y el modo en el que lo percibimos afectan nuestra manera de pensar y, por consiguiente, la forma en la que nos expresamos.
2. Estructura jerárquica y herencia: Las metáforas conceptuales pueden constituir casos de metáforas más generales de las que “heredan” su estructura (Soriano, 2016: 103). Por este motivo forman parte de una jerarquía. Así, por ejemplo, en la metáfora conceptual “las actividades de larga duración con un objetivo son un viaje” se entienden como viajes metafóricos hacia un destino los matrimonios, las negociaciones, los estudios, e incluso, la vida misma. Entendemos la vida como un camino dado que sus acciones se conceptualizan por lo regular como sucesos de movimiento.
3. Proyecciones parciales: “Las proyecciones o asociaciones entre elementos de los dos dominios son parciales. Solamente se aplica o proyecta información coherente con la estructura general del dominio meta, y la estructura general depende en gran parte de sus esquemas de imagen” (Soriano, 2016: 104). Es decir, el dominio meta proyecta únicamente la información vinculada con la estructura imago-esquemática.
4. Multiplicidad: Se dice que un mismo dominio puede ser origen de diversas metas (Soriano, 2016: 104). Dicho de otra manera, un dominio meta puede estar estructurado por distintas fuentes. Un ejemplo es la manera como el tiempo se conceptualiza, tanto en términos de dinero (“no malgastes tu tiempo”), como de movimiento (“el tiempo pasa”). En este caso, cada dominio fuente destaca ciertos rasgos, pero a la vez oscurece otros. En el primero, resalta la idea de cambio, mientras que en el segundo se concibe el tiempo como valioso.
5. Unidireccionalidad: Soriano explica que “solo la estructura del dominio fuente se proyecta sobre el dominio meta, pero no al revés” (2016: 105).

Esto quiere decir que las metáforas actúan en un sentido, estructurándose desde un dominio fuente hacia un dominio meta, pero jamás en el sentido contrario. Evans y Green (2006) resaltan que, aunque dos metáforas compartan dos dominios, cada metáfora es distinta en su naturaleza, puesto que depende de distintos mapeos. En el caso de las metáforas conceptuales “las personas son máquinas” (“Juan es una calculadora humana” o “Diana es una máquina, mira cómo corre”) y “las máquinas son personas” (“creo que mi computadora me odia” o “mi computadora tiene vida propia”), ambas aparentan ser reflejos una de la otra, pero cada una envuelve mapeos distintos (2006: 297). Mientras que en el primer ejemplo se toman los atributos de las máquinas y se les conceden a las personas, en el segundo se toman las propiedades de las personas y se les atribuyen a las máquinas.

Para Soriano, aunque la teoría de la metáfora es una teoría de representación conceptual y describe a la metáfora como un fenómeno de pensamiento en el que un dominio se representa en términos de otro, es probable que ambos dominios influyan bilateralmente y que la imagen mental de las metáforas en el proceso comunicativo integre elementos del dominio fuente, del dominio meta y del contexto.

6. Carácter inconsciente y automático: De acuerdo con Lakoff (citado en Soriano, 2016: 107), las metáforas conceptuales son empleadas de manera automática, sin que se perciba su uso. Pero, anota Soriano (2016), esto no es una generalidad, puesto que no todos los tipos de metáforas son inconscientes y automáticas, ello solamente ocurre con las metáforas de base experiencial. Con el resto de las metáforas conceptuales, las asociaciones conceptuales se activan dependiendo del contexto, la convencionalidad de la expresión (en este caso las metáforas conceptuales son activadas con mayor facilidad por expresiones metafóricas creativas que convencionales) y el tipo de actividad (el receptor reflexiona conscientemente acerca del significado de una expresión).

Proceso y análisis de datos

Las expresiones metafóricas objeto de análisis se obtuvieron de la sección *Sexo para hombres* de la revista *Soho*, que se encuentra en el sitio web de la revista y contiene entrevistas, crónicas, historias y consejos sobre la vida sexual. Para la búsqueda de las expresiones se empleó AntConc 2, un *software* para el análisis

lingüístico de textos, y su herramienta Concordance, que genera concordancias y listas de aparición de una palabra determinada acompañada del texto que la rodea, lo que brinda la posibilidad de analizar los patrones de uso gramatical y frases que aparecen con una determinada frecuencia en el corpus, así como realizar glosarios y observar cada palabra en un contexto real.

La lista de palabras claves con las que se llevó a cabo la búsqueda de las expresiones metafóricas surge, primero, de una lectura exploratoria de algunos de los artículos objeto de análisis y, segundo, acoge algunas expresiones de uso cotidiano y recurrente en nuestro medio. La lista comprende palabras relativas a la sexualidad como “enloquecer”, “comer”, “cabalgar”, “apetito”, “cerdo”, “perra”, “caliente”, “concha”, “semental”, etcétera. Como resultado se obtuvieron enunciados como los siguientes: “El clima crece con las caricias”; “eres un hipócrita que quisiera comerse a muchas mujeres”; “él prefirió enloquecerme lentamente”; “arruinó la noche de conquista”; “súbase en ella y comience a cabalgarla mientras la abraza tiernamente”; “mi apetito sexual es saludable”.

Una vez identificadas estas expresiones, se procedió al análisis a partir de la propuesta metodológica de Rivano (1999) en su artículo “Un modelo para la descripción y análisis de la metáfora”. Este autor sugiere los siguientes pasos o entradas a seguir: expresiones, nombre y dominio conceptual, escena básica, lógica esquemática, propiedades y correspondencia.

El primer paso, “expresiones”, es una etapa intuitiva, a partir de una lectura inferencial, en la que se propone agrupar las expresiones identificadas en términos de una unidad conceptual. Como señala Rivano, “se trata de una etapa inicial en la que vemos en la variedad lingüística cierta afinidad que sugiere un conocimiento conceptual de fondo” (1999: 43). El corpus obtenido consta de 470 expresiones metafóricas (ver tabla 1), que se agrupan en las siguientes categorías conceptuales: *procesos físicos; procesos químicos y fenómenos naturales; cosas y seres; partes; y*, por último, el grupo de las *acciones*, como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 1. Número de expresiones metafóricas por grupo

Categorías conceptuales	Procesos físicos, procesos químicos y fenómenos naturales	Cosas y seres	Partes	Acciones	Total
Número de expresiones metafóricas	51	123	150	146	470

Fuente: Elaboración propia.

La denominación de cada una de estas categorías se realiza en atención al campo semántico que les es común; así, por ejemplo, expresiones como “para explotar la carga erótica que llevan por dentro”, “para estallar en el clímax” y “podría ser la única forma de hacer explotar un orgasmo” hacen referencia a una explosión, que puede ser considerada como un proceso químico o físico. Otros ejemplos de algunas expresiones, en este caso para la categoría de cosas y seres, son: “Era un cerdo: solo quería follar sin pagar”; “se tiraba encima de mí y arrancaba a moverse como un animal”; “estoy tan arrecha”; “soy tu perrita”; “que me coma el tigre”. En estos casos el campo semántico común es el de seres, y más específicamente, animales.

Aquí consideraremos las 51 expresiones metafóricas del primer grupo, procesos físicos, procesos químicos y fenómenos naturales. Esta selección obedece a que estas expresiones metafóricas utilizan conceptos complejos del campo de la física, la química y de los fenómenos naturales. Es decir, a diferencia de otras categorías, como la de “seres”, en la que se recurre a homologías con animales, en esta la metáfora conceptual alude a asuntos científicos que, como se muestra a continuación, suponen un mayor grado de elaboración, ya que su terminología parte de procesos con un grado de complejidad que alimenta el dominio meta.

Ahora bien, en los procesos físicos se agrupan las expresiones metafóricas que aluden a las características de la materia, la energía y el tiempo, así como las relaciones o vínculos que se presentan entre estos elementos: cambio de temperatura, atracción, rigidez y aceleración. En los procesos químicos hallamos metáforas que se refieren a la composición, estructura, transformación y a las propiedades de la materia, como ocurre con el fuego y una explosión. Por último, en los fenómenos naturales las metáforas corresponden a aquellos cambios producidos en la naturaleza, como los huracanes o un volcán en erupción.

Empezando con la agrupación que sugiere Rivano (1999), se encuentran, en primer lugar, las siguientes expresiones metafóricas que se refieren al cambio de temperatura:

1. “Menos mal me *enfrié* porque si lo hubiera hecho con ese personaje, hoy me estaría azotando”.
2. “También es *enfriador* que ‘termine’ y se dé media vuelta y se quede dormido como si la mujer fuera un cojín”.
3. “[...] tiempo suficiente para *bajar la calentura* más brava”.
4. “Bajó rápidamente a mi cuello y tocó mi punto débil dándome unos pequeños mordiscos erógenos que se *enfriaron* cuando comenzó a besarme los oídos [...]”.

Las expresiones anteriores (de ahora en adelante nos referiremos a ellas como “temperatura baja”), se remiten a un cambio de temperatura, específicamente a una disminución de esta. Si la esencia de la metáfora es entender algo en términos de otra cosa, estas metáforas se utilizan en la cotidianidad para hacer referencia a la disminución de la excitación.

En segundo lugar, se encuentran las siguientes expresiones metafóricas que continúan con el esquema del cambio de temperatura:

1. “Y cuando se *calienta*, ¡chas!”.
2. “¿Ya estás *calientito*?”.
3. “[...] me ha puesto mucho más *caliente*”.
4. “A mí me ponía *calientísima* leer lo que hacía el marqués”.
5. “[...] eso me ha puesto más *caliente* que una mujer 90-60-90”.
6. “No hay nada que me ponga más ‘*caliente*’ que un tipo que me hace esperar para entrar”.
7. “Le [sic] pone súper *caliente* trabajar”.
8. “Me gusta esperar, sentir cómo me hincho, debo estar ya colorada, estoy *caliente*”.
9. “Qué suavidad de mujer: sabía muy bien lo que estaba haciendo y entre tanta *calentura* y culpabilidad se me fueron yendo los ojos, se me fue el aire, se me nubló todo”.

Estas expresiones remiten a un aumento de temperatura (en adelante nos referiremos a ellas como “temperatura alta”), específicamente al aumento del deseo sexual. De acuerdo con esto, “caliente” y “frío” son conceptos que utilizamos para referirnos al incremento y disminución del deseo sexual.

Otras expresiones en relación con procesos físicos son las que se refieren a la “atracción” de dos objetos. En la Física, “[la] fuerza de atracción, llamada ‘fuerza gravitatoria’, depende de la masa de los objetos y las distancias que separan sus centros” (Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología [MECyT], 2007: 43). Existe entonces una fuerza que actúa de un objeto hacia otro o la fuerza que ejercen ambos entre sí y que tiende a acercarlos oponiéndose a su separación. Aquí se alude a dos cuerpos, a dos personas que sienten interés hacia la otra.

1. “Me parece *atractivo* e inteligente”.
2. “Ahora empiezo a ver *atractivos* a los maduritos”.
3. “Mi *atracción* por las mujeres comenzó desde los trece años [...]”.
4. “A veces he tenido sexo virtual, pero con mi novio. Esta vez era con un hombre que siente *atracción* por mí, pero con quien nunca ha pasado nada”.

5. “[...] una misteriosa chica ejerce una poderosa *atracción* sobre las féminas [...]”.
6. “Quise abrazarlo y descubrí que, además de *atracción*, me había hecho sentir ternura”.
7. “Generalmente la mujer no entiende lo que a usted le sucede, y cree que usted ya no la quiere, o no se siente *atraído* por ella”.
8. “Era perfecto, porque me *atraía*, pero no corría ningún riesgo de enamorarme”.
9. “[...] a veces siento una energía negativa cuando estoy contigo, siento que no te *atraigo*”.
10. “[...] hubo una *atracción* que sostuvo la cosa durante todo ese tiempo [...]”.
11. “Sí, la *atracción* física siempre estuvo ahí [...]”.
12. “Tú y yo no podemos acercarnos mucho, me dijo, pero al mismo tiempo la *atracción* era tan fuerte que no podíamos hacer otra cosa”.
13. “Porque el problema con la silicona es la espiral ascendente: cuando las mujeres empiezan a buscar *atraer* más hombres aumentando la talla de sus senos [...]”.
14. “Hay mucha piel aquí, sobre las articulaciones de los miembros superiores. Los movemos para *atraer* y esperamos una respuesta masculina a la invitación”.
15. “Sara: ¡Exacto! Yo no soy lesbiana, pero, cuando las cosas se dan, la química con una mujer puede ser tan fuerte como con un hombre... [...]/ Carolina: A veces más, porque las mujeres nos preocupamos por *atraer*. Cuando una mujer se arregla, lo hace pensando en las otras mujeres... yo, por lo menos... y sé que las demás me miran”.

Otro tipo de expresiones relacionadas con procesos físicos son las que se refieren al pene como objeto rígido. La rigidez o endurecimiento de algo remite a la erección. La rigidez es la “capacidad de resistencia de un cuerpo a doblarse o torcerse por la acción de fuerzas exteriores que actúan sobre su superficie” (Diccionario Oxford, 2018: s. p.). Estos son tres ejemplos:

1. “[...] que no importa lo grande ni lo grueso, sino el tiempo que se quede *tieso*”.
2. “[...] con mi primer novio duré mucho tiempo antes de poder tener sexo porque cuando él ya lo tenía *duro*, se me acercaba y estaba a punto de penetrarme, yo me quitaba por el susto que me daba”.
3. “Juan Diego se baja la cremallera y se saca la verga que ya se ha puesto *dura* [...]”.

Por último, en relación con los procesos físicos se evidencia también el uso de expresiones que hablan de un cambio en la “aceleración”. En la Física, la aceleración es el nombre que se le da a cualquier proceso en el que la velocidad cambia. En otras palabras, “el concepto físico de aceleración incluye tanto el aumento como la disminución de la rapidez, aunque en el último caso también se suele hablar de desaceleración” (MECYT, 2007: 57).

1. “[...] su cuerpo sólido y bronceado me arreacha y me *acelera* totalmente”.
2. “Su cuerpo guardaba el prodigio de la humedad. El *acelere* y el candor de la adolescencia. Me transportó a mis años de colegio”.

En cuanto a los procesos químicos, se hallan expresiones que muestran una afinidad que, en primera instancia, se da por el uso de las palabras “explotar” y “estallar”, pero, al analizarlas en un plano más profundo, se constata que se utilizan de manera similar dentro de las expresiones recolectadas de los diferentes artículos. Es por ello por lo que se han agrupado dentro de la misma categoría. La explosión es definida como una “ruptura violenta de un cuerpo por la acción de un explosivo o por el exceso de presión interior” que provoca “un fuerte estruendo” (Diccionario Oxford, 2018).

1. “[...] piensa en los ojos de Juan Diego en el retrovisor y cuando está empezando a no pensar, cuando estaba a punto de cerrar la mente y dejarlo todo para dedicarse a sentir, nada más a sentir, él se *acelera*, gime y *explota*”.
2. “Se besan para atraer la atención de los hombres; para *explotar* la carga erótica que llevan por dentro”.
3. “[...] le gusta que ese dedo la sorprenda y lleve la humedad de su vulva en un viaje lento de ida y vuelta hasta su ano, para *estallar* en el clímax”.
4. “Las yemas juegan sobre la piel, las caricias corren por el cuerpo, en el centro de sus deseos la mujer responde rumbo a lo desconocido. Es apenas el principio del goce físico, que acabará en el mejor *estallido*”.
5. “Uno de los síntomas de la obsesión que ya muchas veces he confundido con amor es evidente: el clásico orgasmo sin *estallar* incrustado en el bajo vientre [...] Una mujer un poco más romántica [lo] describiría [...] como mariposas en el estómago, pero ese símil no recoge la sensación de ansia insatisfecha, de promesa de felicidad extrema que no llega, ni de terror a morir en la *explosión*”.
6. “Después de rogar al cielo porque en su apartamento no esté tomando onces la mamá, voy a manejar hasta su casa al son de “*I touch myself de The Divinyls*”. Podría ser la única forma de hacer *explotar* un orgasmo tan lleno de cursilería”.

7. “Nadie va a *explotar*, y si queremos, podemos querernos infinitamente [...]”.
8. “Voy a hacerte sentir mi calor allá abajo, vamos a explorar nuevas sensaciones, amor; llegarás a la cumbre donde no sabes si lo que quieres es placer o vas a *estallar*”.

El fuego es otro elemento fundamental en las expresiones metafóricas. Aunque es un fenómeno fisicoquímico, es producto de una reacción química, la combustión, que está “acompañada de desprendimiento de energía y que habitualmente se manifiesta por incandescencia o llama” (Diccionario Oxford, 2018: s. p.).

1. “Las *chispas* saltaron desde esa primera noche [...]”.
2. “A fin de cuentas, no había calmado el *ardor* que me llevó a meterlo en mi cama [...]”.
3. “Algunas veces será necesario el *ardor* de la sexualidad, otras veces la ternura y la suavidad del amor”.
4. “A partir de ese momento, mi mujer no dejó de mencionármela, todas las noches, para preguntarme si pasaba algo con esa chica. Al principio pensé que lo hacía para *echar fuego* a nuestra relación, ya que cada vez que la traía a colación en nuestra cama, terminábamos, quizás por el efecto de los celos, en unos polvos magistrales”.
5. “Mira esos movimientos insulsos con los que pretende *encenderme* de nuevo”.
6. “Pero donde hubo *fuego* quedan cenizas, y esas cenizas son casi tan ardientes como el fuego que se apagó”.
7. “Me encontré haciendo el amor con el hombre de mi vida, sin realmente hacerlo porque cuando ya estaba encima me dijo que no quería *quemar* esto, que quería esperar, que nos arruncháramos”.

La categoría de los fenómenos naturales, por su parte, se observa en las siguientes expresiones:

1. “El ojo del *huracán* sigue subiendo por las cervicales y cuando llega al hueso mastoideo se estalla y se expande en el vacío, como en la película de la bomba atómica, Padre”.
2. “Cruzo las piernas –dije despacio– y las aprieto, hasta que, entre el coxis y el hueso púbico, dentro de mí, comienzo a sentir una inquietud interna. Una inquietud interna que va creciendo y se vuelve torbellino. Y el torbellino se vuelve *huracán*, y tiene un vacío caliente en el centro, Padre, como

si estuviera lleno de una luz azul brillante, con vida propia, llena de una fuerza tan potente que me va invadiendo toda, y va subiendo—”.

3. “O algún dedo travieso se escapa para frotar el clítoris, cuando el orgasmo ya es una *tempestad*”.
4. “Cuando el *volcán* femenino se convulsiona y desde su interior surgen gemidos y ruegos, es la señal para alcanzar el clítoris, epicentro del placer”.

En las cuatro expresiones se hace alusión a distintos fenómenos naturales en torno a la excitación. En la última, se hace referencia no solo al aumento del deseo sexual, sino también al órgano sexual femenino en estado de excitación. En este caso se toma en cuenta la expresión como el aumento de la excitación femenina.

Las expresiones referentes a los fenómenos naturales se integran en la misma categoría de los procesos químicos y físicos, pues remiten a alteraciones climáticas resultantes de la intervención de estos.

Nombre y dominio conceptual

Rivano (1999) emplea los términos “nombre de la metáfora” y “dominios conceptuales” para designar la relación conceptual en cuestión y poder identificar los conceptos de manera clara.

Para los dos primeros grupos de procesos físicos, en los que se indica un cambio de temperatura, encontramos que el dominio de origen es la temperatura alta y el dominio meta es la excitación. Por esto, proponemos nombrar esta metáfora conceptual como “la excitación es temperatura alta”.⁸ Esta metáfora conceptual agrupa también expresiones que aluden a la temperatura baja.

En el caso de las metáforas sobre la atracción de un objeto hacia otro, tenemos como dominio de origen la atracción y como dominio meta el deseo sexual. Por consiguiente, le damos a esta metáfora conceptual el nombre “el deseo sexual es atracción de un objeto hacia otro”.

Con respecto a la rigidez, el dominio de origen es un objeto rígido y el dominio meta el órgano sexual masculino. En consecuencia, esta metáfora conceptual recibe el nombre “el pene es un objeto rígido”.

⁸ Las metáforas conceptuales “la excitación es temperatura alta”, “el deseo sexual es atracción de un objeto sobre otro”, “el cuerpo es un recipiente que libera energía” y “el deseo es fuego” ya han sido enunciadas por Alarcón (2001) en “La imaginaria sexual del español de Chile”. En el presente trabajo se encontraron distintas expresiones metafóricas por lo que los resultados en algunos pasos son distintos.

En las expresiones sobre la aceleración el dominio de origen es la aceleración y el dominio meta el incremento de la excitación. A esta metáfora conceptual la denominamos entonces “el incremento de la excitación es aceleración”.

En cuanto a los procesos químicos, el primer grupo de expresiones tienen como dominio de origen un recipiente y como dominio meta el cuerpo. La metáfora conceptual en este caso es “el cuerpo es un recipiente que libera energía”.

En aquellas que tienen el elemento fuego, el dominio de origen es el fuego y su dominio meta el deseo. Por tanto, nombramos a esta metáfora conceptual “el deseo es fuego”.

Finalmente, en el grupo de expresiones metafóricas que corresponden a la categoría de los fenómenos naturales, en los que el dominio de origen es la fuerza de la naturaleza y el dominio meta la excitación, nombramos a esta metáfora conceptual “la excitación es una fuerza de la naturaleza”.

Escena básica

A la tercera entrada también se la conoce como esquema conceptual, marco semántico, o secuencia original. En términos de Rivano: “En esta entrada en la descripción buscamos identificar la relación básica que da origen a la estructuración del caso” (1999: 45). Es decir, esta entrada nos permite extraer los elementos y vínculos que se dan dentro de la metáfora. Por ejemplo, para “intentar tener sexo con alguien es cazar”, la escena básica es “cazar”: el cazador persigue a su presa, la presa huye del cazador. Una metáfora puede caracterizarse por tener distintas escenas.

Siguiendo el análisis de los procesos físicos para la metáfora “La excitación es temperatura alta”, proponemos las siguientes escenas básicas para las expresiones de la temperatura baja:

1. Una sustancia se coloca sobre una fuente de calor.
2. La sustancia incrementa su temperatura.
3. La sustancia es apartada de la fuente de calor.
4. La sustancia se enfría.

En este proceso se observa que la sustancia se expone a una fuente de calor y después de incrementar su temperatura, esta disminuye por alguna razón. Esto cambia con respecto a las expresiones metafóricas de la temperatura alta que, si bien se encuentren bajo la misma metáfora conceptual, su escena básica varía, puesto que no existe un factor que las haga reducir la temperatura que evocan:

1. Una sustancia se coloca sobre una fuente de calor.
2. La sustancia incrementa su temperatura.

Respecto a las escenas básicas sobre “el deseo sexual es atracción de un objeto sobre otro”, debemos hacer algunas precisiones puesto que no todas las expresiones cuentan con las mismas escenas básicas. Para las expresiones “me parece atractivo e inteligente”; “ahora empiezo a ver atractivos a los maduritos”; “mi atracción por las mujeres comenzó desde los trece años”; “a veces he tenido sexo virtual, pero con mi novio. Esta vez era con un hombre que siente atracción por mí, pero con quien nunca ha pasado nada”; “[...] una misteriosa chica ejerce una poderosa atracción sobre las féminas [...]”; “quise abrazarlo y descubrí que, además de atracción, me había hecho sentir ternura”; “generalmente la mujer no entiende lo que a usted le sucede, y cree que usted ya no la quiere, o no se siente atraído por ella”; “era perfecto, porque me atraía, pero no corría ningún riesgo de enamorarme”; “[...] a veces siento una energía negativa cuando estoy contigo, siento que no te atraigo”, las escenas básicas son:

1. Un objeto B ejerce atracción sobre el objeto A.
2. El objeto A es atraído hacia el objeto B.

Esto quiere decir que las escenas básicas de estas expresiones se establecen como la atracción de un objeto sobre otro. Por otro lado, para las expresiones “[...] hubo una atracción que sostuvo la cosa durante todo ese tiempo [...]”; “sí, la atracción física siempre estuvo ahí [...]”; “tú y yo no podemos acercarnos mucho, me dijo, pero al mismo tiempo la atracción era tan fuerte que no podíamos hacer otra cosa”, son expresiones en las que se enuncia una atracción mutua entre dos objetos. Las escenas básicas son:

1. El objeto A y el objeto B ejercen atracción entre sí.
2. El objeto A y el objeto B se aproximan.

Por último, en las expresiones “porque el problema con la silicona es la espiral ascendente: cuando las mujeres empiezan a buscar atraer más hombres aumentando la talla de sus senos [...]”; “hay mucha piel aquí, sobre las articulaciones de los miembros superiores. Los movemos para atraer y esperamos una respuesta masculina a la invitación”; “Sara: ¡Exacto! Yo no soy lesbiana, pero, cuando las cosas se dan, la química con una mujer puede ser tan fuerte como con un hombre... [...]”/ Carolina: A veces más, porque las mujeres nos preocupamos por atraer. Cuando una mujer se arregla, lo hace pensando en las otras mujeres... yo, por lo menos... y sé que las demás me miran”, las escenas básicas son:

1. Un objeto A ejerce atracción sobre un objeto B, con la ayuda de algo.
2. Un objeto B se aproxima al objeto A.

Por su parte, para la metáfora “el pene es un objeto rígido”, tenemos las siguientes escenas:

1. Un objeto se encuentra en un estado blando.
2. El objeto reacciona ante algo.
3. El objeto se endurece.

Con respecto a la metáfora “el incremento de la excitación es aceleración”, detectamos escenas como:

1. Se produce una fuerza sobre un objeto A.
2. El objeto A se acelera.

En cuanto a “el cuerpo es un recipiente que libera energía”, las escenas propuestas son las siguientes:

1. Un recipiente contiene energía.
2. La energía se acumula dentro del recipiente.
3. La energía aumenta dentro del recipiente.
4. La energía se libera del recipiente.

En relación con la metáfora conceptual “el deseo es fuego”, comparten la misma escena las expresiones “las chispas saltaron desde esa primera noche”; “a fin de cuentas, no había calmado el ardor que me llevó a meterlo en mi cama”; “algunas veces será necesario el ardor de la sexualidad, otras veces la ternura y la suavidad del amor”; “a partir de ese momento, mi mujer no dejó de mencionármela, todas las noches, para preguntarme si pasaba algo con esa chica. Al principio pensé que lo hacía para echar fuego a nuestra relación, ya que cada vez que la traía a colación en nuestra cama, terminábamos, quizás por el efecto de los celos, en unos polvos magistrales”, y “mira esos movimientos insulsos con los que pretende encenderme de nuevo”:

1. El fuego quema algo.

Ahora bien, para la expresión “pero donde hubo fuego quedan cenizas, y esas cenizas son casi tan ardientes como el fuego que se apagó”, las escenas básicas son diferentes:

1. El fuego quema algo.
2. Ese algo se transforma en cenizas.
3. Las cenizas siguen conservando calor.

A su vez, en la expresión “me encontré haciendo el amor con el hombre de mi vida, sin realmente hacerlo porque cuando ya estaba encima me dijo que no quería quemar esto, que quería esperar, que nos arruncháramos”, el fuego tiene un efecto contrario a las expresiones mencionadas. Es por ello por lo que la escena básica varía, de la siguiente forma:

1. El fuego quema algo.
2. Ese algo se destruye completamente.

Por último, en cuanto a “la excitación es una fuerza de la naturaleza”, encontramos las siguientes escenas:

1. El cuerpo experimenta cambios de temperatura.
2. La temperatura desata un fenómeno natural.
3. El fenómeno natural aumenta y es imposible de detener.

Lógica esquemática

En esta entrada, en palabras de Rivano, “se identifican las relaciones elementales de la escena básica, los principios inferenciales, las leyes básicas” (1999: 46). En otras palabras, se toma la escena básica y se hacen inferencias con respecto a ella.

Así, por ejemplo, para la temperatura baja:

1. Una sustancia se enfría si se le retira la fuente de calor que la calienta.
2. Una sustancia puede enfriarse si la fuente de calor que la calienta deja de funcionar.
3. Una sustancia puede volver a calentarse si la temperatura a la que se expone es la adecuada.
4. A menor temperatura, menor cambio en la sustancia.

Así también, la lógica esquemática de la temperatura alta tiene las siguientes inferencias:

1. La sustancia incrementa su temperatura solo si existe una fuente de calor que la caliente.
2. La temperatura afecta físicamente a la sustancia.

Para la metáfora “el deseo sexual es atracción de un objeto sobre otro”, se cumple la siguiente lógica esquemática:

1. A mayor fuerza de atracción del objeto B, más se acerca el objeto A.
2. Entre más cercanos se encuentren los objetos, con mayor fuerza se atraerán.

3. Puede existir atracción entre dos objetos y no existir unión.
4. Puede que la atracción entre dos objetos sea lo suficientemente fuerte para unirlos.
5. Puede existir atracción entre más de dos objetos.

En “el pene es un objeto rígido”, la lógica esquemática es la siguiente:

1. El objeto puede estar en un estado blando o rígido.
2. El objeto reacciona ante algo exterior.
3. El objeto al endurecerse se encuentra preparado para entrar.
4. El objeto puede permanecer rígido solo durante cierto tiempo.
5. El objeto aumenta su tamaño cuando se encuentra rígido.

Por último, dentro de los procesos físicos, la lógica esquemática de “el incremento de la excitación es aceleración”, es:

1. Cuando se aplica una fuerza a un objeto A, este se acelera.
2. Dicha aceleración sigue la dirección de la fuerza ejercida.

Las inferencias que se hallan en los procesos químicos, específicamente en “el cuerpo es un recipiente que libera energía”, fueron las siguientes:

1. A mayor energía acumulada, mayor será la probabilidad de que se libere del recipiente.
2. Un recipiente solo puede contener cierta cantidad de energía.
3. Si la energía dentro del recipiente no aumenta, no se libera.
4. Para que la energía dentro del recipiente aumente, se necesita un factor externo que la incremente.
5. La energía puede contenerse en un recipiente si no se altera.

En “el deseo es fuego”:

1. El fuego enciende algo.
2. El fuego consume algo.
3. Si el fuego no se controla puede convertirse en incendio.
4. El fuego debe alimentarse para que no se extinga.
5. El fuego consume diferentes cosas de manera distinta.
6. El fuego puede apagarse con agua u otras sustancias.
7. El fuego siempre se genera de alguna forma, no es espontáneo.

La lógica esquemática varía en la expresión metafórica “pero donde hubo fuego quedan cenizas, y esas cenizas son casi tan ardientes como el fuego que se apagó”:

1. Las cenizas permanecen calientes por un tiempo.
2. Las cenizas se esparcen por el viento.
3. Un cuerpo que se exponga al fuego se quema y se incinera.

Para la metáfora “me dijo que no quería quemar esto”, también existe una lógica esquemática distinta:

1. El fuego destruye algo.
2. Ese algo no puede recuperarse después de haberse incinerado.
3. Si ese algo no se expone al fuego, no se quema.

En cuanto a la lógica esquemática de “la excitación es una fuerza de la naturaleza”, identificamos los siguientes elementos:

1. El fuego destruye algo.
2. Ese algo no puede recuperarse después de haberse incinerado.

Propiedades

Esta entrada registra las características que no se incluyen necesariamente en la lógica esquemática (principios para la inferencia, leyes del esquema), pero que pueden revelar aspectos importantes de los conceptos. Es decir, “son propiedades elementales que están en la base de relaciones lógicas ulteriores y pueden importar en el análisis del material lingüístico en forma directa” (Rivano, 1999: 47). De este modo, se determinan propiedades primarias de la escena básica; por ejemplo, la temperatura alta puede quemar, llegar a evaporar la sustancia, hacer que la sustancia explote, hervir, transmitir calor. Por otro lado, la sustancia puede transformarse y afectar a otras sustancias.

Para la metáfora conceptual “el deseo sexual es atracción de un objeto sobre otro”, la atracción presenta dos condiciones: cuanto más masa posean los objetos, mayor será la fuerza de atracción y cuanto más cerca se encuentren entre sí, mayor será esa fuerza. La atracción entre dos objetos es física; es una ley universal. La atracción puede causar un choque entre dos objetos; por muy alejados que estén entre sí dos cuerpos, siguen experimentando esta fuerza de atracción, aunque más débil a medida que aumenta la distancia.

Las propiedades de la metáfora “el pene es un objeto rígido”, son las siguientes: es importante que un objeto rígido pueda mantenerse de esta forma por mucho tiempo; puede ser peligroso; volverá a su forma normal después de penetrar en otro objeto o cuando no exista algo que lo altere.

Con respecto a “el incremento de la excitación es aceleración”, tenemos las siguientes propiedades: la aceleración es proporcional a la intensidad de la fuerza; la masa del objeto afecta su aceleración; no existe aceleración si no hay cambio en la velocidad y la dirección.

En cuanto a “el cuerpo es un recipiente que libera energía”, encontramos que el recipiente tiene un espacio determinado, sirve para contener algo. La energía se transforma, puede ser transferida de un cuerpo a otro, puede ser almacenada, y puede ser irradiada por otro objeto.

En lo que concierne a “el deseo es fuego”, el fuego emite luz, es energía, calienta, es producto de una reacción química, produce humo, transforma los cuerpos en ceniza, destruye, calcina.

En “la excitación es una fuerza de la naturaleza”, los fenómenos naturales pueden tener consecuencias negativas para el ecosistema; pueden llegar a ser peligrosos para el ser humano; a veces los fenómenos naturales pueden ser contenidos; se dan por cambios climáticos y, a su vez, alteran el clima. Es importante destacar que el propósito de las expresiones metafóricas correspondientes a los fenómenos naturales es el de expresar su intensidad y la energía que desatan.

Correspondencias

Después de definir la escena básica, la lógica esquemática y las propiedades, se facilita la tarea de establecer qué relaciones se producen efectivamente entre el dominio de origen, que abordan las entradas revisadas, y el dominio meta. Para Rivano, esta última entrada revela “las relaciones que de hecho importan en el apareamiento conceptual o metáfora del caso. De ellas deriva la expresividad que se manifiesta, el hecho de que podamos producir y comprender las expresiones metafóricas del caso” (1999: 48).

En ese orden de ideas, en los procesos físicos se establecen estas correspondencias para la temperatura baja:

1. La disminución del deseo sexual corresponde a una disminución de la temperatura.
2. Las causas que disminuyen el deseo sexual corresponden a las que enfrían una sustancia.
3. El deseo sexual se activa en algunos lugares, y se desactiva en otros.

Y respecto a la temperatura alta, se obtienen las siguientes correspondencias:

1. El deseo equivale a temperatura alta.
2. La persona con deseo sexual corresponde a la sustancia caliente.
3. La fuente de calor corresponde al sujeto que provoca el deseo.

En cuanto a la metáfora que alude a la atracción, en la que el objeto B ejerce atracción sobre el objeto A, son posibles las siguientes relaciones:

1. El deseo sexual corresponde a la atracción de un objeto B sobre un objeto A.
2. La persona que corresponde al objeto A es la persona que se siente atraída.
3. La falta de deseo sexual corresponde a la falta de atracción.

Y el objeto A y el objeto B ejercen una atracción mutua, sí y solo sí:

1. El deseo sexual mutuo corresponde a la atracción entre los objetos A y B.

Por último, en referencia a “un objeto A ejerce atracción sobre un objeto B con la ayuda de algo”, se determina una carga en ese “algo” del objeto A:

1. Algo que tiene el objeto A para atraer al objeto B corresponde a una parte del cuerpo.
2. Ese algo que tiene el objeto A corresponde a un mecanismo de seducción.

Las correspondencias de la metáfora “El pene es un objeto rígido”, son:

1. El objeto rígido corresponde al pene.
2. Ese algo exterior que hace reaccionar al objeto rígido corresponde a otra persona o al deseo sexual.
3. El tiempo que dure el objeto en forma rígida corresponde al tiempo que dure el pene erecto antes de eyacular o de que disminuya el deseo sexual.

En cuanto a “el incremento de la excitación es aceleración”, obtenemos las siguientes correspondencias:

1. El objeto corresponde a una persona.
2. La aceleración corresponde a la excitación.
3. La fuerza sobre un objeto corresponde a la atracción de una persona hacia otra.

Sobre los procesos químicos, encontramos que las correspondencias, en referencia a “el cuerpo es un recipiente que libera energía”, son:

1. El deseo sexual corresponde a una energía que se acumula en un recipiente, o sea el cuerpo.

2. El orgasmo corresponde a la liberación de una energía.
3. El deseo sexual es una energía que debe ser liberada.

En relación con “el deseo es fuego”, por su parte:

1. El fuego corresponde al deseo sexual.
2. Las caricias de una persona hacia otra corresponden a avivar la llama o extinguirla.
3. La atracción de dos personas corresponde a un fuego que se enciende y crea chispas.
4. El sexo apasionado corresponde al fuego.

Para la expresión “pero donde hubo fuego quedan cenizas”:

1. Las cenizas corresponden a pasiones pasadas.

En la expresión “me dijo que no quería quemar esto”:

1. Una relación fallida equivale a quemarse.

En cuanto a “la excitación es una fuerza de la naturaleza”, las correspondencias son las siguientes:

1. La excitación corresponde a una fuerza de la naturaleza.
2. La excitación desencadena otros fenómenos naturales.
3. La excitación es una fuerza de la naturaleza que toma fuerza.

Estos resultados, siguiendo a Soriano, nos revelan que “el lenguaje refleja asociaciones estables en nuestra representación de ciertos conceptos o dominios de conocimiento, y que estas asociaciones influyen en nuestra manera de pensar y percibir el mundo” (2016: 119). En esa medida, el lenguaje es una importante fuente de evidencias del sistema conceptual que empleamos al pensar y actuar, y por ello las metáforas no son simples palabras que utilizamos al azar. Teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué nos dicen las metáforas utilizadas anteriormente acerca de la percepción de la sexualidad?

Con respecto a la metáfora conceptual “la excitación es temperatura alta”, ella indica la importancia de la temperatura con respecto al proceso de excitación que es un movimiento interior del cuerpo humano. La experiencia nos permite afirmar que algunas partes del cuerpo intensifican su temperatura a la hora de excitarse, por lo que es gracias a ella (a la experiencia corporal de cada sujeto) como elaboramos y enunciamos expresiones metafóricas que aluden a este proceso; asunto que también se puede verificar en “el deseo es fuego”, metáfora en la que la relación se establece entre el fuego en cuanto elemento

y reacción química y el deseo sexual. Esta metáfora conceptual también parte de una experiencia corporal, puesto que el fuego nos produce una sensación de calor, y entre más se acerque un cuerpo a él, más se calentará.

En esa misma línea, sin perder la orientación de la reflexión metafórica, la excitación es un concepto que entendemos por intermedio del fuego, y las expresiones que contiene este dominio son generalmente positivas, pues se considera que el fuego es el aumento del deseo. Y si bien se alude a que debe ser apagado, es positivo el hecho de experimentarlo, aun cuando posee una connotación negativa que remite a “quemar la relación”.

Así mismo, metáforas conceptuales como “el deseo es fuego” y “la excitación es temperatura alta” demuestran que es posible que un dominio meta se pueda entender bajo distintos dominios de origen. El deseo o la excitación son entendidos como fuego o temperatura puesto que estos dos conceptos están entrelazados: el fuego desprende altas temperaturas, que en cierta medida son placenteras, pero que pueden ser perjudiciales cuando la exposición o cercanía al elemento es muy alta.

Del mismo modo, si el fuego o la temperatura alta se refieren a la excitación o al aumento del deseo sexual, en la metáfora “el cuerpo es un recipiente que libera energía” podemos leer que la energía sexual es contenida en el cuerpo y esto genera la necesidad de expulsarla. Esta liberación de energía la entendemos como el orgasmo. Palabras como “calor” y “explosión” se encuentran altamente conectadas para construir metáforas que remiten a la excitación y al aumento del deseo.

A su vez, el deseo sexual y la excitación son percibidas como energías que se sienten dentro del cuerpo, pero que también se manifiestan fuera de este. Para la metáfora conceptual “la excitación es una fuerza de la naturaleza”, utilizamos los fenómenos naturales para explicar cómo el deseo y la excitación se desatan dentro del cuerpo. Así, una tempestad, que sugiere una perturbación atmosférica que se manifiesta con fuertes lluvias y vientos, acompañada de truenos, hace referencia, en este contexto, a cómo la excitación se manifiesta en el cuerpo como resultado de unos cambios físicos. De este modo, la experiencia con los fenómenos naturales ayuda a explicar otros aspectos de nuestra vida cotidiana. Todos los que han visto una tormenta o la erupción de un volcán perciben de una manera general los fenómenos que allí se desatan. Por ello, estas experiencias son conocidas por todos y pueden ser utilizadas perfectamente para hacer referencia a varios aspectos de nuestra vida humana.

En cuanto a “el deseo sexual es atracción de un objeto sobre otro”, la sensación de sentirse seducido por otra persona se representa como una necesidad de acercamiento. En el lenguaje no verbal, el sujeto atraído suele buscar la manera de tener contacto físico con el otro; lo contrario ocurre si no se encuentra atraído, lo que lo llevaría a alejarse. Esta metáfora conceptual parte de un proceso físico experiencial, que es común para las personas y que se encuentra arraigado a nuestros instintos más primitivos, esto es, a la necesidad de acercarnos a las personas por las que nos sentimos atraídos.

Un aspecto importante para resaltar en este análisis de la metáfora conceptual es cómo las leyes de la física juegan un papel importante en nuestra percepción del mundo. Conceptos como atracción y aceleración son un ejemplo de ello, ya que, aunque no se tenga certeza o entendimiento de los principios teóricos que encarnan estos conceptos, intuitivamente se utilizan en el habla y en los procesos cognitivos.

En “el incremento de la excitación es aceleración” se presenta el caso del aumento en la excitación como una fuerza que se acelera dentro del sujeto. A esta se conecta el concepto de velocidad, producto de la aceleración que se refiere al cambio en la rapidez. Por lo anterior es posible afirmar que, en una relación sexual, el aumento de la excitación acelera la forma en la que las dos personas actúan.

Por último, en “El pene es un objeto rígido”, la experiencia nos lleva a referirnos al pene erecto como un objeto tieso y duro, puesto que la excitación del pene se percibe con el endurecimiento de este, su agrandamiento y firmeza. Para ello se utilizan expresiones que hacen referencia a este estado y su apariencia. Además, cuando se alude al pene como un objeto en estado de rigidez se indica que el hombre está preparado para la penetración. Asimismo, se infiere que al expresar que el pene no se encuentra rígido, el hombre no está preparado para el coito. Se entiende también por esa condición del pene que el hombre se siente atraído hacia una mujer. Igualmente, expresiones como “[...] con mi primer novio duré mucho tiempo antes de poder tener sexo porque cuando él ya lo tenía duro, se me acercaba y estaba a punto de penetrarme, yo me quitaba por el susto que me daba” y “Juan Diego se baja la cremallera y se saca la verga que ya se ha puesto dura” indican que no solo se utiliza la metáfora para hablar del pene como un objeto rígido, sino también de la correspondencia con el concepto con el que se asocia la excitación.

Conclusiones

En el desarrollo de este análisis hemos mencionado que los elementos que nos rodean, como el fuego, al igual que las leyes de atracción físicas, están estrechamente relacionados con nuestra forma de pensar y de experimentar el mundo. Utilizamos estos conceptos para poder entender otros más complejos. Un orgasmo, por ejemplo, se puede explicar de una forma metafórica –“erupciones volcánicas” o “huracanes”–, expresiones con las que se alude a la pasión, los movimientos, la excitación, etcétera. Esto ocurre porque la naturaleza (“la excitación es una fuerza de la naturaleza”) está arraigada en nuestra forma de ver el mundo, y conceptos de la Física como el de la atracción, nos brindan el entendimiento de otros como el de la seducción.

Resulta oportuno en este momento recordar uno de los aportes más importantes del estudio de la metáfora conceptual: el descubrimiento de que un buen número de expresiones que se emplean en las manifestaciones cotidianas es metafórico. Es decir, que el significado de las construcciones metafóricas está asentado en sentidos físicos y sensoriales. En esa medida, y de acuerdo con Soriano, la metáfora apunta a una “naturaleza corporizada del lenguaje” (2016: 106). Esta naturaleza corporeizada y también cultural, permite explorar concepciones que sean específicas y también aquellas que sean universales.

Las metáforas conceptuales evidenciadas en nuestra indagación poseen un enfoque de la sexualidad en términos físicos; en ellas, el hombre y la mujer quedan reducidos a lo corpóreo, al placer, y se dejan de lado los sentimientos de quienes participan en el acto sexual, así como la función reproductiva o una reflexión, sea esta de tenor moral o religioso. Dichas metáforas enfatizan y revelan el lado instintivo del ser humano; sus impulsos y los deseos sexuales que habitan y se expresan en el cuerpo. Es decir, la excitación, el deseo sexual y la atracción se manifiestan y se sienten en el cuerpo. Aquí es donde se producen y es este el punto de partida para que el sujeto refiera, nombre y explique su sexualidad.

Existe una ruptura entre el sexo con los vínculos afectivos y la reproducción, pues, como lo expone Zygmunt Bauman, el amor y el deseo de procrear estaban anteriormente conectados con el sexo, y por lo tanto la búsqueda de relaciones duraderas era primordial (2007: 71). En contraste, las expresiones metafóricas analizadas no hacen alusión a vínculos afectivos, sino, por el contrario, a la búsqueda de relaciones pasajeras que se centran en el sexo puro. Tal como lo afirma Bauman, el sexo puro “es considerado como cierta forma de garantía

confiable de reembolso económico, y los compañeros de un ‘encuentro puramente sexual’ pueden sentirse seguros, sabiendo que la ausencia de ‘ataduras’ compensa la molesta fragilidad de su compromiso” (2007: 73). Palabras que hacen eco a la manera en que las metáforas analizadas reflejan el desinterés de hombres y mujeres por establecer relaciones que impliquen cualquier clase de compromiso y su preferencia por la satisfacción sexual, lo que crea una brecha entre la razón y las pasiones. Prima entonces la urgencia de suministrar placer al cuerpo, a tal punto que, en algunas de las expresiones, se observa que este parece poseer voluntad propia.

En las metáforas se evidencia que el propósito del coito es la búsqueda de placer, dejando de lado las necesidades reproductivas. Anthony Giddens llama a esto “sexualidad plástica”, y la define como “una sexualidad descentrada, liberada de las necesidades de la reproducción” (2012: 12). Se demuestra un patrón de comportamiento similar entre las mujeres y los hombres, en el que ambos persiguen el placer por encima de la procreación. De igual manera el autor afirma que la sexualidad plástica se libera “de la hegemonía fálica, del desmedido predominio de la experiencia masculina” (2012: 12). Es decir, las metáforas señalan cómo en nuestra sociedad actual las mujeres se desligan del modelo reproductivo y buscan el placer de la sexualidad. Además se expresa por medio de las metáforas que se ha dejado de lado el tabú hacia el sexo y el orgasmo femenino, pues se habla abiertamente de él y se difunden conocimientos y perspectivas alrededor de la sexualidad femenina. De este modo, se manifiesta en el lenguaje la liberación de la sexualidad en la mujer.

Para finalizar, como bien lo señala Volkmar Sigusch, “si la esencia de la actividad sexual es reemplazada por el solo hecho de producir placer instantáneo, entonces, ya no es importante lo que se hace, sino simplemente que suceda” (1998: 353; traducción propia). Existe entonces un impulso hacia la satisfacción del cuerpo a toda costa, una búsqueda insaciable del placer.

Referencias

- Alarcón Hernández, Paola. *La imaginería sexual del español de Chile: una descripción lingüístico-cognitiva*. Tesis Universidad de Concepción. Concepción: Chile, 2001. <https://bit.ly/2ZkpUmd>.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bustos Guadaños, Eduardo de. *La metáfora: Ensayos transdisciplinarios*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Croft, William y D. Alan Cruse. *Lingüística cognitiva*. Trad. Antonio Benítez Burraco. Madrid: Akal, 2008.
- Cuenca, Maria Josep y Joseph Hilferty. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Diccionario Oxford. “Combustión”. 2018. Oxford: Oxford University Press. <https://es.oxforddictionaries.com/>.
- Diccionario Oxford. “Rigidez”. 2018. Oxford: Oxford University Press. <https://es.oxforddictionaries.com/>.
- Evans, Vyvyan & Melanie Green. *Cognitive linguistics: An introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- Evans, Vyvyan. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- Fajardo Uribe, Luz Amparo. “La metáfora como proceso cognitivo”. *Forma y Función* 19 (2006). <https://bit.ly/2Mqp3eO>.
- Gibbs, Raymond W. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero Amaro. Madrid: Cátedra, 2012.
- Gutiérrez, Lino. *Expresiones sexuales de los adolescentes limeños*. Tesis Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: Perú, 2014. <https://bit.ly/2sUwSm4>.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor: A practical introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*, 8.^a ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. *Física. Nivel secundario para adultos: Módulo semipresencial*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia

y Tecnología de la Nación, 2009. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002693.pdf>.

Moya Pardo, Constanza. “Algunas ideas posmodernas acerca del lenguaje”. *Forma y Función* 21 (2008). <https://bit.ly/2PSDgDs>.

Organización Mundial de la Salud. “Defining sexual health”. *World Health Organization*, 2006. <https://bit.ly/2rr1qLS>.

Pizarro Pedraza, Andrea. *Tabú y eufemismo en la ciudad de Madrid: Estudio sociolingüístico-cognitivo de los conceptos sexuales*. Tesis Universidad Complutense de Madrid. Madrid: España, 2014. <https://eprints.ucm.es/24937/>.

Restrepo, Carlos. “‘Buscamos sacudir la moral oxidada y mojigata’: Daniel Samper Ospina”. *El Tiempo*, 7 de septiembre de 2004. <https://bit.ly/2sXNzNe>.

Rivano, Emilio. “Un modelo para la descripción y análisis de la metáfora”. *Logos* 9 (1999). <https://bit.ly/2SjXdo9>.

Rivano, Emilio. *Metáfora y lingüística cognitiva*. Santiago de Chile: Bravo y Allende, 2013.

Ruiz de Mendoza, Francisco José y Nuria del Campo Martínez. “La lingüística cognitiva y otras corrientes lingüísticas afines”. *Lingüística cognitiva*, 2.^a ed. Eds. Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela Manzanares. Barcelona: Anthropos, 2016.

Sigusch, Volkmar. “The neosexual revolution”. *Archives of Sexual Behavior* 27.4 (1998). <https://doi.org/10.1023/A:1018715525493>.

Soriano, Cristina. “La metáfora conceptual”. *Lingüística cognitiva*, 2.^a ed. Eds. Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela Manzanares. Barcelona: Anthropos, 2016.



Este libro se terminó de imprimir en Javegraf
para la Editorial EAFIT,
Medellín, diciembre de 2020
Fuentes: Chaparral Pro y Myriad Pro

Guarda final en Natural White 90gr
sin impresión